Teresa

14

revista de literatura brasileira

Ah! lilases de Ângelus harmoniosos,/ Neblinas vesperais, crepusculares,/ Guslas gementes, bandolins saudosos,/ Plangências magoadíssimas dos ares...// Serenidades etereais d'incensos,/ De salmos evangélicos, sagrados,/ Saltérios, harpas dos Azuis imensos,/ Névoas de céus espiritualizados.// Ângelus fluidos, de luar dormente,/ Diafaneidades e melancolias.../ Silêncio vago, bíblico, pungente/ De todas as profundas liturgias.// É nas horas dos Ângelus, nas horas/ Do claro-escuro emocional aéreo,/ Que surges, Flor do Sol, entre as sonoras/ Ondulações e brumas do Mistério.// Surges, talvez, do fundo de umas eras/ De doloroso e turvo labirinto,/ Quando se esgota o vinho das Quimeras/ E os venenos românticos do absinto.// Apareces por sonhos neblinantes/ Com requintes de graça e nervosismos,/ Fulgores flavos de festins flamantes,/ Como a Estrela Polar dos Simbolismos.// Num enlevo supremo eu sinto, absorto,/ Os teus maravilhosos e esquisitos/ Tons siderais de um astro rubro e morto,/ Apagado nos brilhos infinitos.// O teu perfil todo o meu ser esmalta/ Numa auréola imortal de formosuras/ E parece que rútilo ressalta/ De góticos missais de iluminuras.// Ressalta com a dolência das Imagens,/ Sem a forma vital, a forma viva,/ Com os segredos da Lua nas paisagens/ E a mesma palidez meditativa.// Nos êxtases dos místicos os braços/ Abro, tentado de carnal beleza.../ E cuido ver, na bruma dos espaços,/ De mãos postas, a orar, Santa Teresa!...

Teresa

revista de literatura brasileira 14

Teresa

14

revista de literatura brasileira

ENTRE O XIX E O XX: CAMINHOS DA MODERNIDADE

2.ENTREVISTA:

3. RESENHAS

ENTRE O XIX E O XX: CAMINHOS DA MODERNIDADE

Em agosto de 2012, o Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP promoveu o colóquio "Entre o XIX e o XX: caminhos da modernidade". O objetivo era refletir sobre um período controverso da nossa história literária, a saber, aquele que vai do final do século XIX aos limiares da Semana de Arte Moderna. O presente número da revista *Teresa*, que leva o mesmo nome do evento e reúne boa parte dos trabalhos apresentados, visa a reavaliar pressupostos, temas, obras e autores desse intervalo, geralmente conhecido pelas histórias da literatura como Pré-modernismo.

Em termos mais específicos, buscamos convocar especialistas que, dentro da sua diversidade de enfoques e espaços institucionais, pusessem em questão o componente depreciativo do rótulo, uma vez que ele sugere que a produção do período ou está aquém do Romantismo, ou não passa de uma preparação para o que vem depois, o Modernismo, movimentos esses que constituiriam uma síntese mais bem realizada do particular e do universal. De modo que o que ficou conhecido como Pré-modernismo, juntamente com o Simbolismo e outros movimentos do início do século XX, tem sido avaliado pela história literária muitas vezes como exercício de estilo, sem conexão mais profunda, seja com os movimentos literários de outros países, numa espécie de imitação de segundo grau, seja com o momento histórico brasileiro.

Não obstante, pesquisadores têm chamado a atenção para a herança, na literatura modernista, de movimentos como o Simbolismo, sobretudo na poesia de matiz religioso ou penumbrista. Outros têm demonstrado como os escritos da época respondem a certas tensões históricas da sociedade brasileira.

Nessa esteira, propomos, em quatro frentes, ampliar os modos de ler esse período da história literária, redefinindo os próprios limites da cronologia, aliás condizente com um contexto de transformações radicais no Brasil e no mundo. Uma dessas frentes propõe-se a recuperar as heranças oitocentistas que persistem na produção desses autores, a exemplo dos ensaios de Francine Fernandes Weiss Ricieri sobre Alphonsus de Guimarães e de Ricardo Souza de Carvalho a respeito de Euclides da Cunha. Mais preocupada com os parâmetros e situações contemporâneos dos autores é a vertente representada por Antonio Arnoni Prado, em ensaio dedicado a Almáquio Diniz, por Simone Rossinetti Rufinoni em torno de Cruz e Sousa, e por Luiz Roberto Velloso Cairo no artigo "Araripe Júnior: crítico e historiador da literatura". A experimentação

de novas formas e sensibilidades caracteriza outro grupo de contribuições, as quais dialogam com tópicos da estética da modernidade, apontando como muito do que se denominou Modernismo já se encontrava nos escritos do período. É o que percebemos na relação entre política e estética proposta por Raul Antelo em "A anástase do real: Mallarmé indiano"; nas leituras do ensaio crítico de Gonzaga Duque e Nestor Victor por Vera Lins ou do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* por Carmem Negreiros; e na discussão do poema em prosa no Brasil feita por Jefferson Agostini Mello. Nesse mesmo sentido, destacamos o texto de Ana Paula Simioni e Lúcia Stumpf, que evidencia, no campo das artes visuais, desafios estéticos consideráveis em artistas anteriores à Semana de 22, que a historiografia oficial entretanto denegou. Por fim, os artigos de Luiz Roncari e Luis Augusto Fischer trazem à luz ressonâncias do regionalismo de princípios do século xx, em especial de Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, nas obras de, respectivamente, Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Vale mencionar, finalmente, o conjunto de resenhas, que traz a avaliação de Arlindo Rebechi Junior do livro de Ivan Teixeira dedicado a Machado de Assis, escritor que também pairou sobre a passagem do xix ao xx, e apreciações de uma série de edições recentes de autores do período e essenciais para o seu estudo, a cargo de Éverton Barbosa Correia, Maria Salete Magnoni e Karina Castilhos de Lucena.

Pensado dessa maneira, esperamos que este número revele algumas inquietações sobre as leituras da passagem do xix ao xx, cujas denominações, em geral, respondem ora a outros momentos da história literária brasileira, ora à história cultural europeia, sobretudo francesa. Provavelmente, a dificuldade em nominá-la diz respeito ao conjunto heteróclito mesmo da produção, que parece desafiar as temporalidades estanques.

O presente número inicia uma nova fase da revista *Teresa*. Após 14 anos, ela deixa de ser uma publicação impressa e passa a ser editada apenas no formato eletrônico. Durante esse período, *Teresa* consolidou-se como espaço representativo da pesquisa em Literatura Brasileira realizada por diversas instituições e correntes teóricas. Os seus dossiês e números temáticos tornaram-se referência para trabalhos em torno de autores fundamentais, como os de Graciliano Ramos, Jorge de Lima e Machado de Assis, além de temas ou períodos, como literatura e música, epistolografia e Romantismo. A partir de agora, *Teresa* pretende dar continuidade a essa tradição ao ampliar e dinamizar o alcance de seu conteúdo, colaborando ainda mais para o debate dos estudos de Literatura Brasileira.

Ricardo Souza de Carvalho e Jefferson Agostini Mello

1 • ARTIGOS

Na fanfarra de Almáquio Dinis

Antonio Arnoni Prado

RESUMO: No presente artigo, analisa-se a produção do baiano Almáquio Dinis (1880-1937), crítico que escapa a qualquer juízo que se arrisque a explicá-lo. Trabalhou com uma imensa variedade de temas, vasculhando ângulos comuns a objetos inconciliáveis, que costumava desdobrar em livros simultâneos, como ocorreu com os esboços sobre a Preparação socialista do Brasil e com o ensaio sobre a Sociologia soviética, em 1934.
PALAVRAS-CHAVE: Pensamento brasileiro, crítica literária, Almáquio Dinis

ABSTRACT: *The present paper analyzes the writings of Almáquio Dinis (1880-1937), a Brazilian critic whose work eludes the one who dares to explain it. He worked on a huge variety of themes, detecting perspectives common to irreconcilable objects, which emerged in simultaneous books, as in the case of the drafts of "Preparação socialista do Brasil"and in the essay"Sociologia soviética" from 1934.*
KEYWORDS: *Brazilian thought, literary criticism, Almáquio Dinis.*

Caso talvez único na crítica brasileira de inícios do século passado, o baiano Almáquio Dinis (1880-1937) é o tipo do crítico que escapa a qualquer juízo que se arrisque a explicá-lo. Não que os seus livros se afastem muito dos rígidos padrões da mentalidade "cientificista" que irradiou da chamada Escola do Recife, responsável, como se sabe, pelo dogmatismo extremo que cristalizou a vida intelectual brasileira de Tobias Barreto e Sílvio Romero para diante. É que em seus escritos são praticamente indiscerníveis os argumentos de que se vale para chegar a uma relação propriamente crítica com o objeto literário.

Filho de um farmacêutico, Almáquio foi professor de Filosofia Jurídica na Faculdade Livre de Direito da Bahia e um dos fundadores da Faculdade Teixeira de Freitas, de Niterói, chegando depois a catedrático de Direito Civil na Universidade do Rio de Janeiro. Mas não foi apenas como jurista que marcou a sua trajetória intelectual, apesar da prolixidade de seus escritos na área do Direito, bem como do gosto pessoal pelo ensaio filosófico e pelos estudos sociológicos e de criminologia, como revela sua extensa bibliografia.

Um de seus críticos nos lembra inclusive que ficou conhecido como o "Almanaque Dinis", dada a imensa variedade dos temas em que se metia, vasculhando ângulos comuns a objetos inconciliáveis, que costumava desdobrar em livros simultâneos, como ocorreu com os esboços sobre a *Preparação socialista do Brasil* e com o ensaio sobre a *Sociologia soviética*, em 1934. Através deles, aderiu ao marxismo e demonstrou afinidades com o ideário da Aliança Nacional Libertadora, em favor de cujos revoltosos teria interposto um recurso de *habeas corpus*, que o levou a ser preso por mais de uma vez, uma delas em sua própria casa, de onde teria saído de pijamas para um dos quartéis da cidade, por se ter recusado a trocar de roupa. Referindo-se ao episódio, um de seus bisnetos lembrou recentemente que, posto em liberdade, Almáquio fez questão de voltar a pé para casa, caminhando de pijamas pelas ruas do centro da cidade e levando atrás de si uma enorme multidão de ativistas, a quem ia detalhando a truculência de que fora vítima.

Foi assim que incomodou muita gente e ocupou largo espaço na imprensa de seu tempo, sendo quase sempre lembrada a "obsessão biológica e materialista" que teria inclusive levado o padre Leonel Franca a excluí-lo de sua *História da filosofia*, fazendo aumentar a fama de um Almáquio "pensador monista", entusiasmado com a filosofia de Haeckel, apesar de estar em Kant a sua confessada preferência.

O fato é que essa vocação desgovernada enveredou desde cedo para o jornalismo e as letras. Aos quinze anos, dirigia o jornal *Tribuna Acadêmica*, de apenas três núme-

ros; aos dezessete já estava na secretaria de redação do *Jornal de Notícias*, da Bahia, no qual ficaria célebre por haver publicado, em francês, uma resenha sobre *Les Sept Femmes de la Barbe Bleue et autres contes merveilleux*, de Anatole France, por ocasião da visita do ilustre escritor ao Brasil em agosto de 1909.

"Era um imberbe ainda, rosto escanifrado, arredio, por temperamento, de rodas e *côtéries*" — nos diz Américo de Oliveira, para informar que, aos catorze anos, fazia versos românticos, aos dezoito compunha "artigos de ciência" e, aos vinte, já havia lançado uma revista escolástica, a *Mercúrio*, "com a qual chamou todas as atenções da contemporaneidade, que logo descobriu em Almáquio Dinis o escritor que se assinava Aquiles Donato", pseudônimo que alternava com os de Antônio Lupus, Gelis Dongalves e Zinido, entre outros.[1]

Foi nas páginas da *Mercúrio*, cuja tinta de impressão ele mudava de número para número, que surgiram suas primeiras poesias simbolistas, com destaque para o poemeto "Dona Urânia", uma espécie de "congraçamento de quatro mulheres vagas, para a criação de uma forma concreta".[2] E foi com o mesmo ritmo vertiginoso que chegou, em 1911, a presidente de honra e um dos fundadores da malograda Academia Baiana de Letras, proferindo inclusive o discurso de abertura. E que, mais tarde, com o desaparecimento desta, assumiria a cadeira 37 da Academia da Bahia, fundada em 1917 para substituir a primeira, sem esquecer que depois se transferiu para a Academia Carioca, da qual seria, em 1934, o titular da cadeira de número 3, já com olhos voltados para "a glória suprema" de chegar um dia à Academia Brasileira de Letras.

Candidato à vaga de Euclides da Cunha, sabemos que acabou derrotado por Afrânio Peixoto, em rumoroso pleito que o levou inclusive a pedir a impugnação de Afrânio, sob a alegação de que este se inscrevera fora de prazo. Quem viveu o episódio sabe que não foi fácil aos imortais do Trianon livrar-se da presença de um Almáquio enfurecido pelos arredores da Academia, vociferando dias seguidos contra "o escândalo da derrocada moral lastimável", com todas as consequências que a decisão implicava.[3]

---

1. OLIVEIRA, Américo de. *Almáquio Dinis: um golpe de vista sobre a sua vida e a sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, 1924, p. 14.
2. Id., pp. 14-5.
3. Embora tendo recebido o apoio de autores como Sílvio Romero, Coelho Neto e Rui Barbosa, consta que o nome de Almáquio foi duas vezes recusado pela Academia Brasileira de Letras em razão de haver publicado o romance *A carne de Jesus*, no centro de cujo enredo imagina um relacionamento amoroso entre Jesus Cristo e Maria Madalena. Proibido e recolhido pelas autoridades, a pedido da igreja católica,

A verdade é que, se não logrou "transpor os umbrais do silogeu", como ele mesmo lamentou certa vez a um de seus entusiasmados admiradores, jamais deixou de se portar como um legítimo acadêmico. Basta lembrar a pose com que exibia algumas das pragas mais visíveis da retórica afetada dos silogeus: a pretensão científica, o polemismo civilizador à Sílvio Romero e a argumentação enciclopédica. [4]

O leitor de *A relatividade da crítica*, por exemplo — e este é talvez um de seus livros menos tumultuados do ponto de vista metodológico —, há de se surpreender com o despropósito de suas suposições. Em primeiro lugar pela complexidade dos temas a que se atira, em especial dos estudos que pretendeu inaugurar no terreno da crítica, da teoria literária, da literatura comparada, da teoria dos gêneros, além da própria criação ficcional, que inclui romances, dramas, contos e crônicas. E depois pela veemência dos princípios que se propõe a adotar, ao dizer que seu livro pretende ser "um grito forte de alarme contra a inanidade e a inscícia (sic) nacional", incapaz, segundo ele, de reagir aos argumentos cansativos da crítica prolixa "dos Sainte-Beuve e dos Faguet", a quem sempre faltou — assegura — a objetividade que ele, Dinis, "lutava para introduzir na crítica", com a finalidade de mostrar que "um bom livro se evidencia pelo menor tempo exigido para causar a maior emoção".[5]

----

o romance de Almáquio suscitou um rumoroso escândalo que levou o papa Pio XI a excomungá-lo, através do arcebispo da Bahia, D. Gerônymo Thomé da Silva, com a agravante de estender a punição canônica a três gerações de sua descendência. Foi tal a repercussão do livro no Brasil, que Carlos Drummond de Andrade, num dos poemas reminiscentes de *Boitempo* ("A livraria Alves"), recorda-se das impressões que lhe causara "o título sacrílego" do livro, numa tarde de domingo em que, adolescente, passeando na rua da Bahia, em Belo Horizonte, viu-o rutilando na vitrina e prometeu a si mesmo entrar um dia "naquele lugar de danação" para comprar "um livro mais terrível que o do Almáquio/ e nele me perder — e me encontrar". Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. "Livraria Alves". In: *Boitempo. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 653.

4. De resto é ler a sua biografia para constatar que os acadêmicos do Trianon deixaram escapar um legítimo aspirante, cujo lugar não poderia ser outro senão a própria Academia. E isto não apenas pela celebração excessiva dos que insistiam em apresentá-lo como a um "autor de formação enciclopédica rara entre os seus contemporâneos", mas sobretudo pela valorização infundada do mérito dos mais de cem livros que publicou. Ver a propósito: *As candidaturas de Almáquio Dinis e Wanderley Pinho à Academia Brasileira de Letras*. Salvador: Academia de Letras da Bahia/ Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 1999.

5. DINIS, Almáquio. *A relatividade da crítica*. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1923, pp. 11-2.

Assinale-se que tal pretensão científica vinha já de uns quinze, vinte anos passados, no âmbito de suas primeiras incursões literárias, se não quisermos remontar aos tempos da própria adolescência, quando, antes mesmo dos dezesseis anos, ensinava aos alunos do ginásio os fundamentos da História Natural, tema de que se valeu para uma conferência sobre "Teoria da formação da Terra", que ficaria na memória dos estudantes do *Grêmio Evolução*, um dos mais conceituados da Bahia daquela época. Por outro lado, não escapou a Afrânio Peixoto o ímpeto materialista com que Almáquio, nas páginas de *O eterno incesto* (1902), por exemplo, investia contra os que ainda insistiam em doutrinar sob "o evangelismo casto de Tolstói". Nas palavras de Afrânio, uma "aguçada curiosidade multiplicou os leitores do livro de Almáquio: a onda selvagem refluía vertiginosa e o livro ficaria, isolado como o rochedo que as águas teimosas não derrubam".[6]

Mesmo os que conhecem aquela *voragem de verdades científicas* que Antonio Candido pôde desbastar, perplexo, em meio aos excessos com que Sílvio Romero se propunha a assumir "a reorganização do processo integral de crítica à cultura brasileira", mesmo esses não deixarão de espantar-se com as bazófias de Almáquio, ao citar Daniel Barthelot, Henri Bergson e Paul Painlevé para chegar a Albert Einstein e então concluir que a melhor crítica "é a que estabelece, com segurança, aquele minuto mínimo de tempo gasto para ser produzida a máxima emoção possível".[7]

Claro que, para o leitor, nada aparece dos experimentos de Barthelot, assim como das teorias matemáticas de Painlevé, muito à deriva ao lado das figurações abstratas do tempo desenvolvidas por Bergson, igualmente citado sem qualquer referência pontual. Mas ir a Einstein para nos dizer, por exemplo, que este seria um grande crítico se a sua teoria da relatividade "não tivesse limitado a sua compreensão ao sentido visual dos homens", como afirma Almáquio às páginas 12 e 13, soa como atrevimento de adivinho, particularmente se pensarmos no *nonsense* da conclusão, em que pretende demonstrar nada menos que a diferença entre o livro escrito e o livro lido corresponde à "diferença de tempo entre dois comboios paralelos, dotados de semelhante velocidade e que demandam ao mesmo ponto".[8]

Não, leitor: não se trata de galhofa ou trapaça: ler os livros de Almáquio Dinis é arriscar-se a conviver com alguém disposto a garantir que a imaginação literária

---

6. OLIVEIRA, Américo de, op. cit., pp. 17-8.
7. DINIS, Almáquio, op. cit., p. 12.
8. Id., ibid., p. 13.

pode ser pesada, medida, descrita e meticulosamente classificada como experimento demonstrável no âmbito das "ciências exatas", cujas teorias, nele, predominam sobre os estudos de texto e de estilo.[9] É mergulhar na experiência de alguém que — a crer nas indicações de seus contemporâneos — se correspondia regularmente com vários entendidos na teoria de Einstein, gente como Carlo Bocelli, Jean Villey, Leon Block, Ernest Seillière, Émile Magne, Tulio Levi Civita, entre outros.

Basta dizer que, ao contrário de Sílvio Romero e os críticos naturalistas, por exemplo, que, antes de ingressarem no texto literário, faziam longas e doutas digressões sobre sociologia, climatologia, antropologia, biologia, jurisprudência e etnologia, bem ao contrário deles, Almáquio dilui o texto na colagem das citações científicas em alemão, em inglês, em francês e até mesmo em latim, sem qualquer interesse em valer-se da fortuna crítica dos autores que "analisa", nem tampouco dos estudos sobre as tendências estéticas do período ou mesmo sobre os avanços da crítica e da historiografia.

Uma amostra dessa extravagância intelectual está na forma como ele, partindo de um verbete de D'Alambert na *Enciclopédie* — que ajusta a seu modo às conclusões da teoria da relatividade de Einstein —, chega, por exemplo, aos fundamentos literários dos contos que Coelho Neto reuniu em *Vesperal*. Dito assim, parece troça, coisa de vidente ou maluco, mas também coisa que poderia ser de um leitor "inspirado" — possivelmente "um gênio" para alguns resenhistas do nosso tempo — alguém que, ao invés de propor esse malabarismo crítico, escolhesse o ângulo da ficção ou do relato-flagrante para, de algum modo, aludir ao incerto da alegoria e do fragmento, tão abertos às mutações do século que então se abria.

Mas não é assim para Almáquio. Ao contrário: "em *Vesperal* — nos diz ele — encontra-se uma razão plausível com que se demonstra a quarta dimensão, verdadeiramente composta do espaço-tempo", categoria que ele procura explicar valendo-se da concepção de "tempo local" (1904), do físico Hendrik Lorentz, decisiva — segundo

---

9. E isto a tal ponto que, para Almáquio, a moral do literato não se confunde com a moral do cientista. Segundo ele, há em todo escritor duas morais: "uma que aparece em público, em seus livros de literatura ou de arte, respeitando os princípios da crença literária"; e outra moral é a moral do indivíduo, enquanto "cidadão e homem escravo das leis da sociedade e da família suas contemporâneas". Tais conceitos, nos diz ele que "não alcançam os homens de ciência, a quem só interessa a grande verdade, só o que realmente possa interessar à humanidade". Isso explica que, para ele, "no choque das duas morais — a do cientista e a do literato — prevalecerá como pura e verdadeira a do cientista". Cf. *Zoilos e estetas* (*figuras literárias*). Porto: Chardron, 1908, pp. 9-10 e p. 16.

os especialistas — para a teoria da relatividade de Einstein (1905), que o matemático Hermann Minkowski, citado por ele [*Raum und Zeit*, 1908], afirmaria "ser melhor entendida (sic) num espaço-tempo de quatro dimensões", onde tempo e espaço deixam de ser categorias separadas.

Pois é desse labirinto abstrato das formulações físico-matemáticas ["ninguém jamais viu um lugar de outro modo, senão em um certo tempo, nem um tempo de outro modo, senão em um certo lugar"],[10] que Almáquio, louvado em Minkowski, transporta mecanicamente para a prosa de Coelho Neto a observação de que *Vesperal* é um índice "não do tempo em si, mas do tempo em combinação com o espaço, porque o tempo em si e o espaço em si desapareceram do domínio das realidades objetivas, sendo única realidade objetiva a combinação espaço-tempo, que é o meio em que sucedem os fenômenos".

O que pretende nos dizer é que a "certeza" teórica do discurso científico citado em alemão se converte em juízo crítico com o qual o estilo retórico de Coelho Neto parece enfim haver encontrado um leitor à sua altura. Tudo como gostavam os intelectuais da época. A diferença é que, na apreciação do texto, a verdade propriamente *literária* não aparece, as palavras, as frases e os períodos não se articulam com a sensibilidade empolada da *inventio*, sem qualquer interesse em chegar às imagens, aos ritmos e pulsões da escrita encaroçada do velho literato de *A conquista*.

Tudo porque, nas mãos de Almáquio, juízo crítico é transcrição mecânica de conceitos bem ou mal copiados aos manuais de ciência aplicada, como o atesta o trecho em que ele afirma que "a demonstração que se encontra no livro de Neto é o testemunho da verdade de que a duração, como queria D'Alambert, é uma quarta dimensão, porque o tempo situado em *Vesperal*, por exemplo, possui as mesmas propriedades que as coordenadas espaciais: a continuidade, a infinidade nos dois sentidos e a variação uniforme".[11]

Longe de nós a intenção de prosseguir nos "princípios" dessa vertigem intelectual com que Almáquio investe contra o ofício da crítica, mas apenas a de confirmar que eles de fato existem. Primeiro no modo como concebe a diferença entre o crítico e o leitor, reduzindo-os a "dois comboios que investem paralelamente sobre um dado ponto",

---

10. Frase transcrita por Almáquio de uma das conferências de Hermann Minkowski, um ano antes de sua morte, enfeixadas no já citado *Raum und Zeit*.
11. Id., p. 89.

constituindo-se a crítica na diferença mínima entre ambos. E depois na maneira como qualifica a positividade da análise, para ele tanto mais arguta quanto mais "assentada nos princípios verdadeiros da relatividade do tempo".

O estranho nisso tudo é que, em meio à abstração desmedida, às vezes despontam alguns lampejos que parecem induzir à concatenação do argumento, como no caso da advertência de que "não é dado que se critique aquilo que se não sabe enunciar"; ou ainda da distinção de que a crítica "é uma arte de conhecer mais complexa do que a arte de representar".[12]

Mas são apenas lampejos, pois os juízos não se complementam, toldados pelo destempero. Para Almáquio, a maioria dos críticos não é capaz de exercer a crítica justamente por ignorar "a obra monumental de Albert Einstein", sem a qual não estão preparados para enunciar o objeto que pretendem criticar.

Porém há mais. Um terceiro princípio sustenta que a crítica é "a diferença que sobressai entre o livro escrito e o livro lido", com a ressalva metodológica de que "onde essa diferença não se verifica, a crítica é irrealizável". Não que a perfeição da obra transcenda o alcance da crítica. É que, para Almáquio — como no exemplo da diferença de tempo entre os dois comboios paralelos —, "a crítica e a obra de arte não se ajustam senão efemeramente; e se é nesse ponto que uma se pronuncia sobre a outra, nada há que se sinta diferentemente".[13] Quer dizer: se um bom livro se impõe pelo menor tempo exigido para causar a maior emoção, a crítica só se realiza quando o tempo da emoção do artista e o da emoção do crítico se mostrarem autônomos e complementares nessa convergência.

É inútil pretender saber que elementos da análise lhe permitem expressar tamanha convicção. Antes mesmo que pensemos nos recursos de teoria e hermenêutica literária, Almáquio fecha a incursão estética — se concedermos que existe uma — para voltar ao labirinto das relatividades. Para ele, os elementos que permitem esse grau de certeza assentam, todos, "sobre fórmulas novas de gravitação", que transcreve a partir da equação de Albert Einstein, incorporada com a maior naturalidade, sem a menor hesitação:

$$ds2=dt2\ (1-a/r) - dth2+sin\ th\ df2 - dr2/I-a/r$$

12. Id., p. 94.
13. Id., pp. 96-7.

“onde *ds* — garante ele — é o elemento de geodesia percorrido no Universo por um ponto gravitante *r* e designa o raio vetor desse ponto gravitante *r* em relação com o centro maciço, sendo o *a* um comprimento proporcional a essa massa, que, no caso do sol, é igual a pouco mais ou menos três quilômetros”.[14]

O leitor por certo haverá de perguntar, intrigado: E a prosa de Coelho Neto, o que ganha com isso tudo? Almáquio é implacável: se um bom livro se revela no menor tempo exigido para causar a maior emoção, é claro que, não havendo essa diferença, a crítica não se realizou, tendo coincidido a emoção do autor com a do crítico. “Em aparência isto é possível”, nos diz ele. Mas adverte que isto representa

> um dos maiores absurdos pelo princípio de que dois fatos não podem, ao mesmo tempo, ocupar o mesmo lugar no espaço [...]. Se assim é, que se registre essa coincidência, no momento mesmo em que ela aparentemente se revela, antes, pois, que as diferenças comecem a revelar-se e cheguem a um extremo tal que os dois comboios de marchas paralelas se percam totalmente de vista.[15]

Não haveria mais o que dizer desse pacote de certezas concebido em 1923, não fossem os pressupostos críticos do ensaio *Da estética em literatura comparada*, publicado no Rio de Janeiro, em 1911, pela casa Garnier, em cuja “Prefação” Almáquio — já então presidente honorário da Academia Baiana de Letras — se propõe justamente a elucidar a cientificidade do método que utilizou para explicar a natureza da literatura comparada.

O dado interessante é que, na “Prefação”, que ele confessa haver composto “em meio a outros volumes” — mais de dez, escritos simultaneamente —, delineia-se um verdadeiro “programa científico” voltado, entre outros, para os estudos sobre a *Genesis e evolução do sentimento estético*, sobre *As teorias do belo originadas em Ruskin*, bem como sobre *Os clássicos na literatura moderna* e *O princípio do belo na evolução do romance brasileiro*.

Em todos eles, segundo Almáquio, a grande meta é chegar a três objetivos específicos: “O conhecimento pleno dos gêneros e processos literários dos tempos modernos”, que ele chama de *aspectos extrínsecos*; “o estudo da colocação definitiva da estética no

---

14. Id., p. 96.
15. Id., pp. 97-8.

quadro dos valores científicos", segundo ele os *aspectos intrínsecos*; e a afirmação da existência e das causas de uma "fase literária de transição" para um período individualista, na qual "a estética faça arte por seu próprio esforço, sem o prestígio dos códigos escolásticos [...]".[16]

Por acreditar que o país atravessava "um período de grande confusão escolástica", Almáquio alertava para a urgência de nos prepararmos para a fase do "futuro individualista da arte", paralela à nova etapa do que considerava "o futuro individualista das sociedades humanas", previsto por John Ruskin quando se referiu — nos diz ele — a uma "vida social perfeita" em que a beleza e a verdade caminhariam juntas.[17]

Ao descartar de saída influências como as de Max Nordau, Maurice Le Blond ou Saint-Georges Bouhélier, teóricos — como sabemos — interessados em exaltar "o advento de uma humanidade superior em força, em grandeza e em beleza", Almáquio justamente se propõe a afastar-se desse ideário "de desilusões movidas pela pompa do escândalo".

Para ele, a estética devia ser tratada como "uma ciência de método próprio, que recebe os influxos das ciências naturais como ciência social que é" e que transcende aos próprios ideais de John Ruskin, à medida que enfeixa em sua própria essência tudo aquilo que "no menor prazo de tempo possível desperte o maior número de ideias".

Na verdade, o que ele pretende, ao enfatizar na beleza a única fonte dos valores estéticos, é deslocar esses valores para a arte e a crítica que os determina como "dois raios luminosos da grande estrela" que se chama estética.[18] Ou seja, de um lado, a beleza a serviço da arte; e, de outro, a verdade a serviço da crítica. Daí que, para Almáquio, só há sentido em falar-se de estética, levando em conta que "a arte é o aproveitamento da beleza sob um dado critério psíquico"; e que a crítica "é um reconhecimento da verdade no aproveitamento da beleza".[19]

Com isto intenta rechaçar as teses dos "diversos credos" de seu tempo, de Zola a Arno Holz (tão caro a João Ribeiro), passando por Taine, Sainte-Beuve, Sílvio Romero, José Veríssimo e o próprio João Ribeiro, entre outros. Ao contrário de todos eles, sus-

---

16. DINIS, Almáquio. "Prefação". *Da estética na literatura comparada*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911, pp. X-XI.
17. Id., p. 6.
18. Id., pp. 6-17 e passim.
19. Id., p. 17.

tenta que a crítica "não é a cultura apaixonada de um ideal aparecido numa época de desilusões" de um momento crítico da literatura francesa, e sim "a produção literária que visa a um fim e o preenche" e cujo valor precisa ser determinado "em relação com o tempo e o meio em que ele se formou".

Mas a partir daqui o que parecia apontar para um sinal de ruptura com o naturalismo positivista — que impregnava toda a crítica do período — logo muda de curso para recair em cheio num "cientismo" descritivo dos mais desbragados, que chega inclusive a registrar "o sentimento do belo se formando no fronema humano por informações partidas do *sensorium*", cujo mecanismo Almáquio faz remontar aos "nervos fronetais" encarregados de produzir as condições físico-químicas indispensáveis à fruição do fato belo.[20]

Por esse caminho, não apenas reincorpora a perspectiva retórica dos critérios que tanto censurou no "psicologismo" de Taine e no "sociologismo" de Sílvio Romero, por exemplo, como também recompõe o horizonte crítico destes últimos, ao rearticular a emoção humana com "o estado de cultura do momento", para em seguida afirmar que "o sentimento estético não é apenas uma função psíquica do homem, mas sim 'uma ordem de sensações despertadas pelo convívio social'".[21]

Como ler de outro modo a sua explicação de que a estética, enquanto ciência especial, se vale dos processos das ciências naturais com a finalidade de estimular "o progresso do belo nas ações humanas" e assim aprimorar o seu "espelhamento nas artes respectivas"?[22]

O diabo é que, novamente, o balaio transborda e o argumento do crítico, até então meticuloso e carregado de erudição disciplinar, perde equilíbrio e se desintegra ao tentar ingressar nas águas mais fundas da criação literária.

Não que o mergulho comece mal. "O mundo" — nos diz ele de repente, do coração para a pena, como quem fosse afinal aprofundar a leitura — "o mundo é o repositório calmo da maior poesia, porque é o acervo inédito de todas as belezas. Em cada trecho há um poema ou um canto de arte". E emenda:

---

20. Id., p. 25.
21. Id., pp. 28-9.
22. Id., ibid.

> nos seus movimentos mais sutis lega ao homem a razão de uma longa produção estética. A noite é negra, o céu sem luzes, o mar proceloso: o raio desce e inspira miríades de criações sobre a simples beleza nua que desvendou. O dia é brilhante, o sol triunfador, a seara alegre e povoada de asas multicores: a nuvem pesada encobre o grande astro e desperta o coração do triste para a compreensão da grande beleza que é a sombra num dia de grande luz.[23]

A notação vai num crescendo até o momento em que Almáquio se lembra do salto vertiginoso com que Mallarmé define a poesia "num mundo dentro do próprio mundo", para em seguida retomar os "achados" de Edgar Allan Poe no ensaio sobre "O princípio poético", que ele estende para os experimentos literários de Gabriele d'Anunzzio, — tudo para enfatizar que a primeira qualidade da poesia é "a emoção do leitor", ficando para o poeta não mais a tarefa "de alongar a beleza natural", mas sim de "concentrá-la em um grupo reduzido de versos, de forma que a maior beleza do universo fique contida num acervo mínimo de imagens"[24] — argumenta.

Mas o anúncio fica por aí, sem qualquer referência mais concreta à obra dos autores citados, nem tampouco à análise dos pontos interessantes que o argumento parecia conter. As observações outra vez mudam o seu curso e obscurecem, para cair de novo nas virtudes da "policromia" do *Fabulário* de Coelho Neto como fator enriquecedor da tradição moderna do estilo clássico (p. 109). Isto quando não recuam para o recorte realista da função da personagem, como faz Almáquio ao defender um argumento de Eça de Queirós descartando — em carta a Ramalho Ortigão — a necessidade de aprofundar a individualidade de seus personagens num país, como Portugal, em que, diferentemente de Paris ou Londres, nos termos de Eça, só havia um tipo de homem, "que é sempre o mesmo ou sob a forma de *dandy*, ou de padre, ou d'amanuense ou de capitão: é o homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, *deixa-te ir*, sem mola de caráter ou de inteligência que resista contra as circunstâncias".[25]

Dá-se o mesmo em relação às observações inovadoras que o autor acrescenta ao conceito de conto, já então, para ele "uma página de arte em que colaboram, por síntese, a imaginação, a fluência da linguagem e a observação, por igual, do mundo

---

23. Id., p. 53.
24. Id., p. 54.
25. Id., p 114.

real" (p. 121). E mais: num contexto que aponta inclusive para a necessidade de uma teoria do conto estabelecida em "função sintética da arte", Almáquio alude à urgência de levar em conta a condensação das imagens "ao menor número possível", de modo a fazer crescer a singularidade do gênero "na razão direta de sua diminuição". Ou seja: além de propor o que denomina de "morfologia intrínseca" do conto, Almáquio parece adiantar os pressupostos de uma análise inovadora, ao vincular a estrutura do gênero ao processo do que ele chama de "redução de um assunto à continência numérica das expressões, das palavras e das frases".[26]

Daí a razão de haver discordado de Araripe Júnior, quando este, ao distinguir o conto do romance, afirmou que no primeiro "os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear", ao passo que, no segundo, eles se apresentam "no tempo e no espaço, reagindo uns sobre os outros e constituindo uma trama mais ou menos complicada". É que, para Almáquio, não havia sentido em propor para o conto, como faz Araripe, uma perspectiva do "pretérito" em contraposição à "atualidade" do romance com base na separação dos dois gêneros a partir da oposição entre o narrativo e o figurativo. Quer dizer: "não bastam, a seu ver, as qualidades de síntese e monocronia para uma obra ser classificada de conto", dado que "sintético e monocrônico é também o argumento de um poema, para não ir mais longe", conclui ele, ao afirmar que "nem o conto é linear, nem o romance tem a especificidade de restringir-se ao tempo e ao espaço".[27]

São ideias interessantes que poderiam apontar para um encaminhamento crítico construtivo, não fossem as descaídas de praxe: além de complicar a linguagem, Almáquio parece esgotar o gênero do conto nas soluções do *Jardim das confidências*, de Coelho Neto, e pior: acaba enleado no critério das classificações mais esquemáticas, resumindo o universo do gênero a cinco tipos fundamentais (o conto *provinciano*, o *nacionalista*, o *atualista*, o *rememorativo* e o *lendário*), que ele exemplifica a partir de autores tão inexpressivos quanto Nelson de Sena, Portugal da Silva, Lindolfo Rocha, Carmen Dolores, esta por sinal "superior ao contista Sílvio Romero", autores sobre os quais paira, no centro de suas preferências, a figura isolada de Coelho Neto, a quem atribui "algumas produções dignas de comparação com as mais belas do Sr. Anatole France".[28]

---

26. Id., pp. 122 ss.
27. Id., pp. 124 ss.
28. Id., p. 140.

É assim que porá a perder a conquista dos *três objetivos específicos* que definiu como meta principal de sua "Prefação", pois, a rigor, nem logrou revelar conhecimento pleno dos gêneros e processos literários dos tempos modernos; nem desenvolveu o prometido "estudo da colocação definitiva da estética no quadro dos valores científicos"; nem tampouco demonstrou a existência de uma "fase literária de transição para um período individualista", do qual a estética fizesse parte "por seu próprio esforço, sem o prestígio dos códigos escolásticos [...]".

É verdade que deixou pelo caminho algumas aberturas que destoam do contrassenso, entre elas a de que a crítica, quando exercida para definir belezas, é uma atividade estética que não exclui a função social do crítico, cujo trabalho — segundo Almáquio — não pertence ao campo da filosofia da arte, e sim ao da "avaliação racional e erudita dos valores concretizados nas obras humanas", sempre levando em conta que "os meios da arte correspondem aos seus processos". Assim entendia, por considerar que à arte "simbólica" devesse corresponder uma "crítica simbólica", do mesmo modo que a uma arte "de expressão direta" corresponderia uma crítica "de expressão direta", daí resultando, para o núcleo da análise, a importância das relações entre "o gosto e as fantasias" do escritor e a "forma" com que esses sentimentos, ao se converterem em arte, a um tempo influem e sofrem influência dos "sentimentos e qualidades individuais" do crítico.[29]

Mas — ainda aqui — como não poderia deixar de ser, os conceitos se embaralham e logo nos vemos frente às classificações generalizantes dos passos anteriores. E o crítico, que parecia encaminhar-se para o interior de um processo hermenêutico, de repente se vê repartido em brigadas voluntariosas de intérpretes dos sentimentos, dividindo-se em "hedonistas", "otimistas", "pessimistas", ao lado dos críticos "de sentimento" e "de ficção".

O que vem depois — como o leitor pode imaginar — é uma avaliação meramente classificatória desses intérpretes aleatórios. José Veríssimo, por exemplo, chamado por ele de "o crítico pessimista das nossas letras" (p. 288), sendo um "crítico de sentimento", é também um crítico "eminentemente social", que teria tudo para igualar-se ao pessimismo de Giacomo Leopardi, não fosse — nos diz Almáquio — "aquele *modus judicandi* próprio do estagio cultural dos brasileiros".[30]

---

29. Id., p. 286.

30. Leopardi, para Almáquio, "julgava o mundo segundo o seu temperamento", e, como em Veríssimo, suas desafeições cresciam "em progressão geométrica em relação ao bem estar da consciência em que o

Mas, se é assim em relação a Leopardi, o pessimismo de Veríssimo supera, a seu ver, o de Sílvio Romero, cujo cientificismo crítico, segundo ele, "modela a crítica pelo fim, que é o da ciência arranjada ao sabor dos tempos da prioridade dos seus estudos e de Tobias Barreto", o que faz de Sílvio "um pessimista de ficção, se não de ocasião".[31]

O fato, no entanto, é que a partir daqui o fecho do livro se converte numa espécie de acerto de contas com o próprio José Veríssimo, cuja crítica representa para Almáquio (tão maltratado por ele) a definição dos valores estéticos "pela necessidade de maior ou menor exaltação da pessoa do próprio crítico", já que para ele, em Veríssimo, o julgamento de uma obra partia invariavelmente de um único termo de comparação, dado por sua própria obra (p. 293). Daí a razão para que Veríssimo, na opinião de Almáquio, devesse ser incluído entre aqueles críticos que — na expressão de um autor francês desconhecido — "não deixarão de encher os hospitais e os gabinetes dos alienistas" por tudo o que representam, nos diz ele, "as suas avaliações críticas odientas, misantrópicas, niilistas e equívocas".[32]

O próprio João Ribeiro não ficaria sem resposta. Tanto assim que, no final dessas observações, Almáquio aproveita para retomar algumas "verdades" da crítica da época, como, por exemplo, as que João Ribeiro sustenta em suas *Páginas de estética* (1905), ao afirmar que não tínhamos uma literatura nacional porque justamente nos faltava um caráter nacional, herdeiros que somos da civilização portuguesa. Em Almáquio, a ideia retorna, mas de outra perspectiva, muito mais abrangente. Diz-nos ele que se não temos uma literatura nacional, temos em compensação uma época de transição "em que a literatura que herdamos de Portugal entra em gestação para, por meio de um renovamento, ser a literatura de nosso país", abrindo-se, aqui, para "o estudo da evolução estética do Brasil". Para ele, enquanto não se concretizarem as bases desse estudo, "será impossível escrever a história da literatura nacional", a despeito de todos os esforços de Sílvio Romero, de cuja *História* Almáquio discorda, "muito embora servida por um método sociológico".[33] Ou seja: não havia ainda uma história da literatura brasileira,

----

autor se coloca". Para ambos — ele emenda — "o mal não é um alvitre, mas é um sentimento, e só é mau o que verdadeiramente é assim". Diz isso, entretanto, ressalvando o fato de que não cabe em Veríssimo "a universalidade do espírito do outro". Id., p. 292.

31. Id., pp. 292-293.

32. Id., p. 294.

33. Id., p. 326.

porque o sentimento estético brasileiro não tinha uma história, "apenas uma evolução ontogenética", nos diz ele. O dado novo, aqui, está na crença — inovadora para a época — de que, mesmo em fase embrionária, a evolução estética do Brasil já era "uma evolução que se gerava demoradamente", feito um organismo distinto, a partir do qual "a literatura brasileira iniciará a sua história".[34]

A par dessas reflexões positivas, registre-se ainda, no final do livro, a obsessão pelo desagravo que marca os brios ofendidos do nosso crítico. Um exemplo é a transcrição, nos "Apêndices", de um trecho da carta com que José Veríssimo agradece ao autor a remessa do volume *Da estética na literatura comparada*. Nela, o crítico paraense discorda da generosidade de Almáquio, que inclui o seu nome ao lado de Teófilo Braga e Max Nordau na dedicatória. "Uma generosidade — escreve Veríssimo — que me parece excessiva". O que, entretanto, está em jogo é a afirmação subsequente, em que Veríssimo considera o trabalho de Dinis, "um livro sério, meditado, e de certo modo interessante [...] com unidade, inspiração, estudo".[35]

A trégua, contudo, é apenas aparente, se nos lembrarmos da autêntica opção pelo confronto que Almáquio acabara de definir poucos meses antes, ao dar a público os depoimentos enfeixados em *Meus ódios e meus afetos*, em que faz uma espécie de arranjo entre as "virtudes" de suas convicções críticas e os "equívocos" da crítica de seu tempo, no Brasil e fora dele.[36]

Impressionante, pelo traço corrosivo das imagens, é o breve panorama com que traça, ali, um diagnóstico dos males que a seu ver "infestavam o ambiente da nossa crítica". O capítulo que dedica a João Ribeiro, por exemplo, serve-lhe de pretexto para demolir o contexto inteiro, que se abre com a referência a uns "seis ou oito interessantíssimos casos de gabolice e enfezamento psíquico. Deles, uns, por incompetentes, querem flanar em alturas vertiginosas, de onde vivem a cair em esborrachamentos consecutivos", como José Veríssimo e Mário de Alencar, por exemplo; "outros, verdadeiramente nulos, não se compreendem em sua própria nulidade, e fingem-se de imortalizados, quando não são mais do que pedaços de carne, balofos e estúpidos, em vias de putrefação, como Felinto de Almeida"; "e terceiros, — acrescenta — estultos, parvos, ridículos, envoltos em capas de prodígios, são espectros de racionais, com o infortúnio de nunca se terem

---

34. Id., ibid.
35. Id., p. 347.
36. DINIS, Almáquio. *Meus ódios e meus afetos*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1922, p. 13.

visto antes num espelho. São os Joões Ribeiros, — arremata — escritores de cangalhas, em cujos açafates, como punhados de gramíneas, carregam pacotes empoeirados de *Fabordões*, de *Páginas de estética* e de *Crepúsculos dos deuses*".[37]

Aqui, a rudeza do ataque tem um alvo deliberado: os comentários que João Ribeiro publicou no *Almanaque Garnier* (uma "publicação para vadios", nos termos de Almáquio) sobre os poemas de Jackson de Figueiredo (*Zíngaros,* 1910), destacando a certa altura que o livro era prefaciado "pelo impagável crítico Almáquio Dinis, que só tem uma razão para apadrinhá-lo — dizia Ribeiro — e é ser um homem de jornal e de espantar meninos com as suas pachouchadas folhetinescas de crítica científica, orientação nova e outras baboseiras, já de cabelos brancos, a estas horas talvez mesmo carecas de todo".[38]

A resposta de Almáquio é algo mais que apenas retaliação. Referindo-se aos livros de João Ribeiro, ele afirma que irá, "bater de rijo sobre o costado mestiço do pregoeiro acadêmico, até desancar a alimária que vive a apodrecer sobre a poltrona de Pedro Luís". Mais ainda: depois de afirmar que *Crepúsculo dos deuses* não passava de "um livro de autores alemães defraudados por João Ribeiro", diz Almáquio que *Páginas de estética* é recheada pela "linguagem complicada, o emaranhado dos argumentos, a sutileza dos conceitos de filosofia, a indigesta saxomania (sic) das citações", produto de um espírito inconsciente que, segundo ele, "não mede o seu senso, nem pesa os seus conceitos, [de tal modo que] escrevendo no seu *Almanaque*, fê-lo para poder criticar-me. Não conseguiu fazê-lo como queria, porque nem jeito, nem arte lhe deu a natureza para trabalho de tanta monta".[39]

* * *

Na avaliação desse contexto, uma de suas afirmações mais pontuais é a de que a crítica, como parte da estética, só raramente se manifesta sobre o *belo natural*. Ao contrário: cabe a ela julgar o belo artístico, "dentro das condições científicas desse fato esplêndido, que é a correspondência exata entre a emotividade e a compreensão sensorial do artista". Se em relação a esta, a função da análise é, para Almáquio, "proceder para chegar a um

37. Id., p. 151.
38. Id., p. 155.
39. Id., pp. 157-69.

fim [e assim] caracterizar o fato diferenciado", o que agora lhe interessa sublinhar é a ideia de que o crítico só será reconhecido funcionalmente como um *averiguador dos valores estéticos* quando, "diferenciados os fatos do belo, lograr situá-los no quadro dos valores respectivos".

Ressalta, no entanto, duas formas de crítica a partir das quais pretende avaliar o panorama da crítica brasileira. A primeira é a crítica *descritiva* — para ele um sintoma negativo que localiza sobretudo dentro dos limites estreitos do nosso jornalismo —, pródiga, a seu ver, em "ajuizar pelo lado mau" tudo quanto lhe cabe avaliar. A segunda é o que chama de crítica *integral*, manifestação intelectual construtiva que "descobre as formas sutis da beleza em todas as obras de arte, elevando [...] valores que não eram tachados como tais, e situando-os, com os seus verdadeiros expoentes, nos pontos certos do quadro que lhes é próprio".[40]

Diante de tais recursos, caem por terra, segundo ele, teses de críticos como Hennequin, Taine, Brunetière e La Harpe, todos eles — nos termos de Almáquio — "derrubados pelas teorias das integrações estéticas", que vieram para substituir, entre outros, as ideias de um Sílvio Romero, um Miguel Mello, um Alcides Maia, e até mesmo o humor crítico de Machado de Assis.

A grande questão que se colocava para ele era a de não haver ainda "nomes definitivos" que se houvessem imposto ao novo panorama que então se desenhava, principalmente em razão do nosso atraso. "O desconhecimento da ciência alemã — afirmava — tem sido a causa imediata do retardamento dos nossos processos críticos", muito distantes ainda, a seu ver, das intervenções de um Charles Lalo na França, para ele um dos raros críticos que "quebravam a monotonia dos julgamentos aposteorísticos (sic) até então vitoriosos". Curioso é que ele se inclui a si mesmo ao lado de Lalo, ao nos explicar que "este autor — como fiz eu no *Da estética em literatura comparada* em 1911 —, deduzindo da filosofia estética dos alemães a diferença capital da crítica, fê-la grandiosamente diversa, como um processo de verdadeira ciência abstrata, que é, das mais poderosas no poder de abstração, quando se incumbe de diferenciar e de integrar valores estéticos".[41]

Na essência, Almáquio quer dizer que o alvo central do crítico é a "delimitação do belo nos fatos que caem sob sua apreciação", embora acredite que esta tarefa só se

40. Id., ibid.
41. Id., p. 14.

completa quando, reconhecida "a espécie valiosa" dos fatos estéticos, ele conseguir integrá-los no "sítio próprio do quadro correspondente, seja qual for a transformação dos valores que neles se perpetre". Distante do pessimismo dos "tamanqueiros da crítica" e dos "mercadores de apodos", que é como denomina a crítica de José Veríssimo e seus seguidores, a verdadeira "função sociológica" do crítico moderno só será exercida, a seu ver, quando este souber "apreçar, avaliar e mostrar a relação entre a beleza objetivamente sentida e o interesse atual dos homens", visto que o "regime das obras-primas", enquanto "privilégio das genialidades", foi há muito tempo destronado pelo "sentimentalismo humano", ele explica.[42]

Essa tarefa — acrescenta — nem de longe pode ser confundida com a crítica produzida nos jornais, em cujo espírito maldizente e superficial a análise nem "diferencia" nem "integraliza".[43] "Todo livro — nos diz Almáquio — tem um valor, e não é para o negar que o leio. É para destacar que exerço, como posso e entendo, a função da crítica". E emenda: na leitura de um livro, "há sempre uma página, se não um trecho ou, pelo menos, uma pequena frase a representar um dos valores apreçados pela cultura humana". Frente a eles, não cabe fazer como o leigo, que tende a passar ao largo: só o bom crítico é capaz, segundo ele, de perceber que neles pode estar escondido um "cristal luminoso". Daí o caráter filosófico que atribui à crítica, inspirado em Souriau, Lalo e Chevreuil: "a crítica não cria desalentos, não promove desânimos, [mas] estimula para as grandes obras artísticas", ao contrário — nos diz ele — de um Veríssimo, de um Araripe Jr., por exemplo. Da obra "insistente de combate e de negação" de José Veríssimo, Almáquio afirma que "resta uma pálida memória, a apagar-se dentro em pouco, pois a sua crítica, se não criou individualidades, não as desfez", do mesmo modo que de Araripe, segundo afirma, jamais "proveio um nome nacional".[44]

Na opinião de Almáquio Dinis, os críticos brasileiros, "os que têm passado pela função de julgar nas letras brasileiras", não têm cumprido esses requisitos. José Veríssimo — nos diz ele — "submetia os seus julgamentos a um método inteiramente invariável"; Sílvio Romero "fala apenas dos livros que o agradam, [revelando] um extremo cuidado pelas classificações e as doutrinas, de sorte que um conceito é sempre um dogma, a favor ou a contrário, para sempre".

42. Id., p 15.
43. Id., p. 18.
44. Id., pp. 19-22.

Isso, entretanto, não o impede de reconhecer que em Romero se concentrava o melhor legado crítico do período, fruto de um trabalho "verdadeiramente erudito — assinala — de alguém que "compreendendo o valor social da crítica, tornou em astros figuras que perdurarão luminosas, tanto quanto a sua própria, na constelação das nossas letras".

Pena que logo adiante desfigure o que parecia uma resenha sensata, para alinhar na mesma escala de valores nomes como o de um Artur Orlando, um Tobias Barreto ou um Clóvis Bevilacqua. E pior, para incluir-se a si mesmo, sem o menor constrangimento, na tribuna dos melhores críticos de seu tempo. É o que nos diz quando afirma que "de uma feita, Vinício da Veiga [...] colocou-nos, a mim, a Miguel Melo e a Alcides Maia, sob o pontificado de Sílvio Romero, à testa dos nossos melhores críticos. E não há muito — ajunta — Cursino Silva, que começava a criticar, dizia, num de seus apreciáveis escritos, ser eu, dentro em breve, o crítico de maior valor no Brasil".[45]

Com tudo isso, é preciso levar em conta que, no conjunto exacerbado de tais excessos, Almáquio não deixa de, por vezes, apaziguar-se consigo mesmo para refletir em aspectos ponderáveis da atividade crítica. Estão neste caso algumas observações isoladas que, entretanto, não deixam de repercutir na contramão de suas suposições delirantes. Uma delas é a de que o crítico não deve transformar o seu trabalho na "arte de gozar os livros e de enriquecer", mas na tarefa de "aguçar", através deles, as suas próprias sensações de leitura, coisa que, a seu ver, ele só consegue, em primeiro lugar, sentindo a realidade da vida, antes de sentir-se a si mesmo; e, em seguida, ajustando a ela as sensações mais fundas que o belo nos oferece "quando objetivado em uma obra de arte".[46] Isso o impedirá — argumenta — de reduzir as suas análises a "uma preferência pessoal imobilizada" e fora de contexto, como ocorreu algumas vezes com Araripe Júnior, em particular no caso do ensaio sobre Ibsen, citado por Almáquio.

Outra coisa é que, tendo recusado a crítica naturalista, de quem, como vimos, sempre reclamou "o legado de uma filosofia", não chegou a fechar inteiramente as portas às "promessas atuais" de críticos como Ronald de Carvalho e Tristão de Athayde em suas tentativas para construí-lo. É bem verdade que, ao falar de Afonso Celso, lembrou que apenas duas obras se firmaram a partir de sua influência positiva: "a

45. Id., pp. 22-5.
46. Id., p.26.

Rosa mística, de Júlio Afrânio, e o *Sê bendita!* (1905), de minha lavra".[47] Isto para não mencionar o modo definitivo como nos garante ter sido ele, Almáquio, quem orientou o trabalho do escritor Coelho Neto ("indiquei-lhe a rota melhor a seguir") na preparação dos seus *Contos escolhidos*; e a imodéstia com que elegeu a si mesmo como parceiro de Gonzaga Duque na vanguarda da nossa prosa finissecular, ao situar um de seus livros (*Raio de sol*, 1903) ao lado de *Mocidade morta*, "um dos raros romances simbolistas da crise nacional".[48]

Mesmo assim, andou perto de ser um crítico quando soube distinguir, ainda que em livros de poetas inexpressivos, como Magalhães de Azeredo (*Quase parábola, Horas sagradas*) e o próprio Coelho Neto (*Procelárias*), a originalidade "nos versos de 13 e 15 sílabas, não rimados, ao gosto de Carducci, D'Anunzzio e Tommaseo", um gosto que, segundo Almáquio, nos revelava a importância dos versos brancos, contra o preconceito de que os versos sem rima eram como incompletos ou um meio termo entre a poesia e a prosa.[49] Ou mesmo quando soube aplicar a figura aristotélica da catarse à "literatura defensiva" de Monteiro Lobato, em livros como *Urupês* e sobretudo *Negrinha*, nos quais "os desdobramentos dos perigosos dados da realidade mais crua — como observa — se transformam em motivos literários, [...] alertando os homens para o conhecimento dos males que possam aniquilá-lo".[50]

De igual modo, soube ver na extração decadentista dos contos e crônicas de João do Rio um decalque quase linear do mundo parisiense, relativizando o seu alcance no âmbito da "cultura formativa da nossa vida social".[51] Além disso, ao reconhecer "a simultaneidade dos estilos literários", soube estender aos decadentistas de seu tempo a impressão estilística de que "Paul Bourget cruza com Stendhal e Pompeyo Gener",

---

47. DINIS, Almáquio. *Da estética na literatura comparada*, op. cit., p. 89.
48. Id., pp. 110-1 e 124.
49. Id., p. 183
50. Id., p. 191.
51. Sua diferença com João do Rio vinha já de alguns anos, quando enfeixou em seu livro *Sociologia e crítica* (Porto: Magalhães & Moura, 1910) o capítulo "Versus Paulo Barreto", no qual, depois de considerar a este último "um indigesto *smart* da imprensa do Rio e charlatão pernóstico, cheio de frases francesas e dichotes ingleses, mas oco de bons sentimentos e muito mais ainda de ideias que se possam aproveitar", Almáquio desdenha de seus escritos, interessados em "chamar de encantadora à alma de umas ruas que só têm urubus, mariposas de luxo, fomes negras, perversões e malandros, como o próprio sr. Paulo Barreto". Ver: *Sociologia e crítica*, op. cit., pp. 70-1.

três tendências distintas que, vinculadas ao medanismo de Zola, dariam origem ao que chamava "O vulgarismo, o criminalismo e o pseudodarwinismo".[52]

Com esse espírito, aproximou a poesia de Augusto de Lima à dos parnasianos mais reconhecidos (Olavo Bilac e Alberto de Oliveira), sem deixar de insistir junto aos novos, na esteira de Theodore de Banville, para que lessem "o mais que lhes fosse possível, dicionários, enciclopédias, obras técnicas que tratem de todos os ofícios e de todas as ciências especiais; catálogos de bibliotecas e de livrarias, livrinhos de museus, enfim, todos os livros que possam aumentar o repertório das palavras que sabeis". Tudo isso, sem esquecer a advertência de Guyau, de que "levada ao extremo, a pesquisa da rima tende a fazer perder ao poeta o hábito de ligar logicamente as ideias, isto é, de pensar, porque *pensar* (sic), como disse Kant, é unir e ligar".[53]

Surpreendentemente, num tópico dedicado a Goulart de Andrade, Almáquio faz uma referencia à "função teatral belicosa", segundo ele "cheia de tendências novas e propensões estéticas" reveladoras, nomeando entre os seus principais representantes o dramaturgo alemão Frank Wedekind, que — conforme assinala — "antecedeu com as suas criações o futurismo de F. T. Marinetti, na parte relativa ao aproveitamento da velocidade universal como fonte de energias estéticas". A indicação é importante porque, através dela, Almáquio estabelece uma comparação entre a dramaturgia de Wedekind e a estética futurista de Marinetti, que ele foi um dos primeiros, senão o primeiro, como mostrou Annatereza Fabris,[54] a divulgar no Brasil. Diz Almáquio que

52. Id., p. 215-23.

53. Id., pp. 266-7.

54. Annatereza Fabris, em artigo recente, destacou a importância de Almáquio Dinis, ao mostrar como foi ele, e não Oswald de Andrade em 1912, o responsável, como fazia crer a crônica do modernismo, pela importação do futurismo ao Brasil. Como revela a autora, foi Almáquio, em 30 de dezembro de 1909, pelas páginas do *Jornal da Bahia* ("Uma nova história literária"), quem primeiro — ainda que de modo discutível do ponto de vista crítico — traduziu do italiano e elaborou "uma história sucinta das repercussões internacionais" do *Manifesto futurista* de F. T. Marinetti, a que juntou algumas notas curiosas sobre a sua veia polêmica na literatura e fora dela, enriquecidas de trechos de uma entrevista do autor do *L'aeroplano del papa*. Mesmo ressalvando a figura contraditória do crítico baiano, Annatereza deixa claro que o artigo de Almáquio é mais relevante, da perspectiva histórico-literária, do que os dois outros que o precederam na divulgação do futurismo no Brasil: o do português Manuel de Souza Pinto, correspondente do *Correio da Manhã*, que deu a público a primeira notícia daquele movimento no Brasil, em crônica de 6 de abril de 1909; e a do jornalista Manuel Dantas, autor provável de uma tradução parcial do manifesto de Marinetti (continha apenas os onze pontos programáticos), que saiu em 5 de junho daquele

"enquanto o futurismo é o anarquismo das literaturas, sendo, também, a arte do amor ao perigo, ao hábito da energia e da temeridade, da audácia e da revolta, a dramaturgia de Wedekind, no seu aspecto neoenergético, nas suas capacidades físicas, é a criação de uma reforma social, batendo-se contra a mania da verdade do naturalismo, mas em favor da verdade estética da alma humana".[55]

Outro de seus *insights* iluminadores foi ter percebido, na prosa de Mário Sette (*Senhora de engenho*), "em cujos cenários há sempre um raio de sol ou um foco de luz", que os estados de alma das personagens, "numa continuidade célere de emoções, lembram a indistinção dos estados sucessivos que caracterizam a mobilidade da consciência, na teoria de Bergson", mais precisamente em *Matière et memoire*, que ele cita com todos os protocolos: Paris, 8. ed., 1902, pp. 37 ss. A notação é curiosa porque sublinha, no romance, que, ao contraste entre o excesso de tempo consumido e a exiguidade do espaço figurado, corresponde uma espécie de impasse "para a percepção nítida da vertigem do tempo", fazendo com que a continuidade das cenas se dissolva na "ilusão de que pode haver uma realidade em que nada começa", inutilizando assim, em esferas contrapostas, a integração entre a "corrente da consciência" (mobilidade do eu) e a força da "natureza real".[56]

O mesmo ocorre quando, escrevendo sobre a prosa de *Depois da meia-noite*, de Benjamim Costalat, Almáquio observa que "o estilo não compete com a concepção", de onde lhe vem a impressão de que, nesse autor, por mais esforços que ele faça, a obra sempre ficará parecendo inferior a seu talento. Nas palavras do próprio crítico, haverá "verdadeiramente um páreo, [em que] o fulgor das ideias é sacrificado pela enunciação, porque não é dado à escrita acompanhar a intensidade com que Costallat tem as suas visões intelectivas da arte".[57] O resultado, segundo ele, é que a "descontinuidade"

----

ano pela *República de Natal.* Uma das razões para isto, como esclarece a pesquisadora, é que — comparados com o escrito de Almáquio Dinis, tanto o texto de Souza Pinto quanto o de Dantas perdem longe em densidade; o do primeiro, por resumir-se a uma espécie de "provocação extravagante" como outra qualquer; e o de Dantas, por nos remeter apenas genericamente — nos diz ela — "a um movimento entusiástico e revolucionário, violento e incendiário", mas nada que vá além de mera curiosidade. Cf. FABRIS, Annatereza. "O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil". *Dossier Thématique: Brésil, questions sur le modernisme*. In: *Artelogie*, n. 1, 2011.

55. Id., p. 295.
56. DINIS, Almáquio. *A relatividade da crítica*, op. cit., p. 25.
57. Id., p. 32.

atropela o ritmo do livro, tornando irrealizável a simultaneidade da ideia com a sua expressão escrita, "criando a sensação de um tempo díspar".[58]

É verdade que há descaídas. Como a da leitura do poema "Era uma vez", de Guilherme de Almeida,[59] em que Almáquio nos traz de volta a antiga obtusidade do "esteta científico" ainda obcecado — como nos mostra a nota de pé de página em que cita o matemático Sellien em alemão — em demonstrar o fato de que "a relatividade do começo é equipolente à relatividade do fim", o que a seu ver viria confirmar "a noção einsteiniana do universo finito, mas não limitado, contra o universo finito da teoria newtoniana".[60] "É assim — conclui ele — com conhecimento *a posteriori* que se tornou, por hereditariedade natural, *a priori*, [que] Guilherme de Almeida compreendeu aquela vez especial de seus amores...".

Mas há coisas curiosas, como, por exemplo, o artigo em que as hipóteses de Tristão de Athayde sobre Afonso Arinos são comparadas às especulações de um "astrônomo que desse explicações do brilho das estrelas com as intuições de Tycho-Brahe"; ou como a observação de que, nos versos do poema "Música de câmara", de Ronald de Carvalho (*Epigramas irônicos e sentimentais*),[61] "não há uma unidade lógica de relação entre o pingo de água e a andorinha, e a folha e a chuva. Todavia, tem-se uma visão intuitiva da unidade, pela sucessão rítmica dos múltiplos planos da criação" que a intuição do artista reelabora verbalmente sem levar em conta que "o pensamento verbal só se nutre dos convencionalismos".[62] Isso explica, segundo Almáquio, que Ronald de Carvalho pode ser considerado um escritor, mas nunca será um grande poeta.[63]

E que dizer de seu diálogo com o narrador de *Os condenados*, de Oswald de Andrade, ao interrogar no livro a hipótese do refúgio schopenhaueriano da meditação contemplativa, para aderir ao "exercício condicionado da liberdade, na resistência oposta pelos instintos do homem ao constrangimento das brutalidades da luta pela vida"? Para

58. Id., p. 33.

59. "Era uma vez… Mas eu não sei como, onde, quando,/ por que foi isso. Eu sei que ela estava dançando./ O jazz-band esgarçava o véu de uma doidice./ Ela olhou-me demais — e um amigo me disse:/ 'Cuidado! É sempre assim que essas coisas começam!'[...]". Id., p. 41.

60. Id., pp. 42-3.

61. "Um pingo d'água escorre na vidraça./ Rápida, uma andorinha cruza no ar./ Uma folha perdida esvoaça, esvoaça.../ A chuva cai devagar...". Id., p. 67.

62. Id., pp. 67-8.

63. Id., pp. 69-70.

Almáquio, estaria aí a grande contribuição do romance — uma obra em que, a seu ver, está enfeixada a demonstração de que, "embora a metafísica não o queira, o êxtase dos sexos, separando as criaturas e dividindo almas, traça a origem dos mundos [...] como norma de ação, tanto na vida como na arte". É dela — a sexualidade enquanto poder que "resiste à serenidade das contemplações, para imprimir à obra de arte o cunho de sua própria personalidade" — que vem, segundo Almáquio, a grandeza do livro de Oswald de Andrade.[64]

Mas afinal, diante de tanta controvérsia nesse imenso cipoal de contradições, a verdade é que concluímos por não haver distinguido — por mais que o tentássemos — uma direção de leitura para a obra crítica de Almáquio Dinis. Ele mesmo parece não haver se encontrado em meio a tantas "influências" que afirma ter recebido: D'Anunzzio, Maeterlinck, Nietszche, Baudelaire, Edgar Poe, Villiers de Lisle Adam, Barbey d'Aureville, Huysmans, Barrès, Wilde, Ruskin, Zola, Eugênio de Castro, sem falar nos "prógronos" dos clássicos, dos românticos, da crítica naturalista (Sílvio Romero à frente), e mais Taine, e Bourget, e Anatole France, e Verhaeren, e Bouhélier, e Le Blond, e Einstein, e Minkowski, e Newton, mas também Brunetière, Lanson — todos, sem exceção, nos diz ele, responsáveis pelo "meu evolucionismo na carreira das letras, [fazendo] palpitar em mim o desejo de renovar-me sempre".[65]

Não esqueçamos, a propósito, que ele mesmo se encarregou de anotar e divulgar em seu livro os elogios, que sempre cultivou, ao aproximar-se dos escritores famosos do seu tempo. Max Nordau, por exemplo, agradecendo a remessa do ensaio *Da estética em literatura comparada*, comparece nos seus registros dizendo que Almáquio se movia "*sur le terrain le plus solide en rattachant les lois de la esthétique aux lois générales de la nature*"; Philéas Lebesgue também aparece prometendo a um Almáquio embevecido analisar proximamente "*le curieux livre de critique portugaise* (sic) *d'Almachio Diniz*, *A perpetua metrópole*", pelas páginas do *Mercure de France*; e o próprio Anatole France, para a glória suprema do nosso crítico, depois de ler a resenha de Almáquio sobre as mulheres do Barba Azul, escreveu-lhe de próprio punho para dizer-lhe que "*l'article, que je viens de lire, me flatte et me touche profondement*".[66]

---

64. Id., pp. 83-4.
65. DINIS, Almáquio. *Zoilos e estetas* (*figuras literárias*).op. cit., pp. 71-84.
66. Id., pp. 28, 29 e 38.

Isto tudo sem esquecer que Sílvio Romero o chamou de "notável polígrafo nacional" e o próprio José Veríssimo, tantas vezes descomposto por ele, reconheceu, nele, por carta, "um autor cheio de talento". Tudo, aliás, conforme os protocolos da convivência intelectual civilizada em que o elogio quase nunca significa o que parece afirmar.

Almáquio precisava acreditar nos encômios que lhe faziam e, certamente, morreu convencido de haver cumprido o papel de um grande crítico.

Antonio Arnoni Prado é professor de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Campinas. Autor dos livros *Lima Barreto: o crítico e a crise* (editora Cátedra, 1976), *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil* (Cosac Naify, 2004) e *Itinerário de uma falsa vanguarda* (Editora 34, 2010), e organizador da edição da crítica literária dispersa de Sérgio Buarque de Holanda nos dois volumes de *O espírito e a letra* (Companhia das Letras, 1996), entre outras obras.

Euclides da Cunha: leitor de histórias e romances do século XIX

Ricardo Souza de Carvalho

RESUMO: Este ensaio propõe que o romance histórico e a historiografia do século XIX foram decisivos para conformar a singularidade d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha. Ambos os gêneros compartilharam tanto a emoção quanto a veracidade que podem ampliar a discussão sobre a confluência entre "ciência e literatura" presente desde a publicação da obra. Enquanto o romance tornou-se um grande estímulo durante a formação de Euclides como escritor, a concepção de história como ciência e arte proposta por Taine no *Essai sur Tite Live* (1856) foi um paradigma para *Os Sertões*.
PALAVRAS-CHAVE: Euclides da Cunha, história, romance, século XIX

ABSTRACT: *This essay proposes that the historical novel and historiography of the nineteenth century were decisive in shaping the uniqueness of* Os Sertões *by Euclides da Cunha. Both genres shared excitement and truthfulness that can broaden the discussion about the confluence between "science and literature", on going since the publication of this work.While the novel has become a major stimulus for Euclides'formation as writer, th econception of history as a science and as an art form proposed by Taine in* Essai sur Tite Live *(1856) was a paradigm for* Os Sertões.
KEYWORDS: *Euclides da Cunha, history, novel, 19th century*

Desde a publicação em 1902 e ao longo de uma recepção crítica de mais de um século, tomou-se como ponto de partida para a análise d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha a confluência entre campos do conhecimento ou gêneros diversos. Enquanto as denominações de um dos termos podem variar, em geral o termo vinculado à literatura está garantido. Nossa reflexão, se por um lado prossegue a leitura do caráter compósito da obra euclidiana, por outro pretende recuperar seus paradigmas em dois gêneros que foram decisivos no século XIX e que mantiveram intensas relações entre si, a historiografia e o romance.

Entre os primeiros críticos d'*Os Sertões*, Araripe Júnior foi o que mais se serviu do romance para tentar compreender a singularidade do livro de estreia de Euclides, por meio dos mais variados exemplos, que vão do romance de aventuras ao romance russo. Logo no início do seu alentado texto dividido em duas partes, Araripe comenta o entusiasmo de que foi tomado — claro que depois de enfrentar as páginas de "A Terra" — apenas comparável às leituras de romances de aventura na infância: "Lembrei-me, então, dos bons tempos em que, ainda menino eu lançava-me perdidamente através dos romances enormes como *Monte Cristo*, de Dumas, ou os *Mistérios do povo*, de Eugênio Sue, de respiração opressa, sem tomar fôlego, para só parar na última página, e com a dolorosa saudade de quem abandona uma festa inolvidável".[1] Quem se manifesta por enquanto é o leitor comum, que remonta ao prazer e ao descompromisso da experiência da leitura na infância, que chegou a supor que não seria possível resgatar o crítico consagrado Araripe Júnior: "A emoção por ele produzida neutralizou a função da crítica".[2] Talvez para Euclides essa tenha sido a melhor crítica recebida por *Os Sertões*.

Em nenhuma parte de seu artigo Araripe sustenta que *Os Sertões* seja um romance, mas sim *como* um romance, ou melhor, *como alguns* romances. Quando necessita apoiar-se em algum gênero, considera-o história, a qual, a começar pelo seu apelo narrativo, manteve laços estreitos com o mesmo romance durante o século XIX. Além disso, defende que *Os Sertões* superaria o romance folhetinesco, uma vez que não depende dos surrados recursos para "segurar" o seu leitor: "É raro este sucesso em uma obra de história, ainda mesmo em um romance da extensão daquele livro, quando o autor não se socorre de *ficellis* e de ocultações propositais, para renovar, de capítulo em capítulo,

---

1. *Juízos críticos:* Os sertões *e os olhares de sua época.* Valentim Facioli e Leonardo do Nascimento, orgs. São Paulo: Nankin Editorial, Editora Unesp, 2003, p. 56.
2. Id.

o alento à curiosidade do leitor".[3] Por isso, uma obra historiográfica que se lê como um romance de Dumas e Sue pode ser o antecessor mais apropriado para *Os Sertões*, como os dez volumes da *História da Revolução francesa* (1847-1853), de Jules Michelet, a partir da qual Araripe traça mais de um paralelo:

> Ali como aqui o escritor, descrevendo a vida de uma colmeia humana, dedilha toda a gama da perversidade existente em seres pensantes. Ali como aqui a tragédia da insânia coletiva multiplica-se em quantidade e qualidade. Desta sorte, diante da variedade de espetáculos, em que fazem ato de presença todos os secretos instintos, todas as bestialidades, todas as violências do homem, não se respira enquanto se tem o livro diante dos olhos. Devoram-se os acontecimentos descritos, perdidas as noções do tempo e da resistência ao trabalho. Com a avidez do náufrago, soçobrado, entre os marulhos das tempestades psíquicas, não se reflete sobre o que se vê, vive-se a miséria dos desgraçados que tripudiam sob a vara mágica do escritor; e no fim sucumbe-se.[4]

Araripe não desenvolve esse parentesco entre as obras de Euclides e Michelet, porém muito mais adiante retoma a referência ao romance, dessa vez com a modalidade que explicitamente se envolveu com a história no século XIX. Ao comentar o primeiro enfrentamento entre o exército e os canudenses, apoia-se no mestre do romance histórico:

> Estamos em pleno romance de Walter Scott; e só então compreende-se como o escritor escocês pôde recolher, sem grande trabalho, fatos verdadeiros das lutas dos *highlanders* para orná-las com as suas ficções poéticas.
>
> A realidade dessas grandes guerras é talvez superior em efeitos ao que possa criar a inventiva humana.[5]

Nesse ponto, o crítico alude à sinuosa parceria entre realidade e ficção que perpassa o romance histórico e também obras de história como *Os Sertões*, mas sem enfrentá-la. A dupla perspectiva da história e do romance n'*Os Sertões* é ratificada ao unir, em uma mesma frase, um historiador militar da Antiguidade e um dos maiores romancistas do século

---

3. Id., p. 57.
4. Id.
5. Id., p. 70.

xix: "Lembra ao mesmo tempo Xenofonte e Flaubert".[6] Araripe talvez pensasse tanto no romancista de *Madame Bovary*, que retrata a sociedade de seu tempo como um historiador anseia pela veracidade, quanto no romancista de *Salambô*, que recria um passado remoto.

Como se ainda todas essas referências não fossem suficientes para dar conta das nuances d'*Os Sertões*, Araripe, motivado pelo drama dos soldados obcecados por Canudos, traça uma ousada comparação com Dostoievski: "Esta situação terrível o sr. Euclides da Cunha descreve nos detalhes militares com intensidade quase igual à dos romances de Dostoievski, que foi um dos maiores, senão o maior dos psicólogos das multidões, produzido pelo século xix".[7] O "quase igual", além de não equiparar Euclides a Dostoievski, sinalizaria que *Os Sertões*, por mais que se pareça, não é um romance, assim como outras obras de história do século xix.

Tal fixação pelo romance pode ser explicada pelas realizações de Araripe no gênero, sob a inspiração de José de Alencar, antes de se dedicar à crítica. Entre eles, *O Reino Encantado: crônica sebastianista* (1878) mereceu uma nota de rodapé na segunda edição d'*Os Sertões*, no final do célebre capítulo iii de "O Homem": "Sobre a *Pedra Bonita*, leia-se o livro de Araripe Júnior, *O Reino Encantado*, onde o acontecimento, brilhantemente romanceado, se desdobra em todos os aspectos emocionantes".[8] O elogio de Euclides, significativamente calcado no critério da emoção, repete-se em carta endereçada ao crítico de 30 de março de 1903, aproveitando a ocasião para expressar seu apreço pelo romance histórico e sua escassez no Brasil:

> [...] Penso que o senhor é injusto no aniquilar aquele seu trabalho, talvez porque o tenha escrito dia a dia para rodapé de um jornal. Sem lisonja, considero-o. Pena é que tivesse abandonado aquela trilha. Não temos romances históricos, sendo a nossa vida nacional tão farta de episódios interessantíssimos e originais. A este propósito, estou quase a lhe dar o mesmo conselho que me deu há poucos dias, em carta, o dr. Lúcio de Mendonça: aviventar com a fantasia criadora um dos mil incidentes da nossa história. Temos quadros e sucessos que fariam o delírio de Dumas e Walter Scott.[9]

---

6. *Juízos críticos*, p. 79.
7. Id., p. 80.
8. *Os Sertões*: (*campanha de Canudos*). Ed. Leopodo Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial,Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001, p. 249.
9. *Correspondência de Euclides da Cunha.* Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti, (orgs.). São Paulo: Edusp, 1997, p. 160.

Embora Euclides não tenha cumprido o conselho de Lúcio de Mendonça, o romance histórico e a historiografia marcados por ele tiveram um papel fundamental em sua formação como escritor. Já em 1887, quando cursava o segundo ano da Escola Militar da Praia Vermelha, escreveu em seu caderno de cálculo infinitesimal o manuscrito em prosa "93", recentemente divulgado por Leopoldo Bernucci e Francisco Foot Hardman na edição da *Poesia reunida*. Motivado pelo romance histórico em torno da Revolução Francesa, o *Quatrevingt-treize* (1874), de Victor Hugo, o jovem Euclides deixa-se envolver por uma História revivida com toda a comoção possível:

> Tenho diante de mim uma página de V. Hugo; é através dessa lente extraordinária que vejo esse amálgama formidável de luzes e trevas — de lágrimas e sangue —; essa loucura pavorosa de um povo sobre a qual, antítese extraordinária — rebrilha a consciência eterna da História...
> [...]
> Foi, por certo, terrível aquela época; foi de certo fatal aquela explosão formidável de cóleras acumuladas em dezesseis séculos; a sombra pavorosa da populaça — essa hidra de milhares de corpos e uma só cabeça — Marat; [...] em toda aquela sublimidade houve muito crime horroroso e cruel; muitos heróis, na ebriez da luta, empunhavam o ferro de Caco; muitos miseráveis empunharam o punhal de Bruto; vibravam, palpitaram naquela convulsão enorme todas as cambiantes do sentimento humano; há ali o sublime — a tomada da Bastilha; o horrível, a morte de Antonieta, [...].[10]

Alguns anos depois, Euclides continuava fiel ao romance histórico com o *Ivanhoe* (1820), de Scott — "obra-prima velhíssima" nas suas próprias palavras[11] — e com *La Débâcle* (1892), o 19º volume da série *Rougon-Macquart*, de Émile Zola. A reconstituição da guerra franco-prussiana em 1870 despertou a admiração de Euclides, para quem esse era o melhor livro do romancista francês: "[...] Com certeza notaste o extraordinário contraste entre o trabalho calmo e indiferente do velho Camponês ao lado do espantoso fragor de uma batalha —; poucas páginas tenho lido tão comovedoras como essa em que Zola fecha um capítulo estrugidor e fulgurante, cheio de metralhadoras e mortes

---

10. *Poesia reunida.* Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman, orgs. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, pp. 295-6.
11. Carta de 25 de novembro de 1893 a Porchat. *Correspondência de Euclides da Cunha*, Op. cit., p. 53.

e extraordinários heroísmos, com aquela nota profundamente humana e tranquila".[12] Os elogios para o romancista que se baseia na história — "comovedoras", "estrugidor", "fulgurante", "humana" — logo se transformariam em metas para o historiador que se baseia no gênero romance.

Em 1897, a caminho de Canudos, os romances acompanhavam Euclides. Em sua caderneta de campo, em meio a anotações várias sobre a terra, a população e a guerra, que seriam aproveitadas n'*Os Sertões*, registrou frases de *Os fidalgos da Casa Mourisca* (1871), de Júlio Dinis, e de *As minas de prata* (1865-1866), de Alencar. Do capítulo XXII do romance português, transcreveu um fragmento da descrição de um amanhecer: "[...] Ao nascente, no seio de um denso cúmulo de vapores amarelados, desenhava-se vagamente o majestoso íris. O verde das árvores e dos prados recebia desta luz uma cambiante mais viva". Do extenso romance histórico do brasileiro, alguns trechos e significados de palavras dos capítulos III e VI da primeira parte, como "revestido de guisamentos sacerdotais" e "Achou-se em uma longa crasta subterrânea". Na página seguinte da caderneta, depois da indicação da data, "28 de Setembro", e da anotação "Bombardeio", seguem-se apontamentos soltos; entre eles, a indicação "Fronte senhoril/ a lordly fore-head de Walter Scott". Tais apontamentos romanescos em pleno cenário de guerra, seja ligados a outras intenções, seja requeridos pela obra em gestação, ratificam o vivo interesse de Euclides pelo gênero.[13]

Euclides apresentou *Os Sertões*, antes de tudo, como História, desde o projeto inicial de fazer a "história da Campanha de Canudos" até a feição última de denunciar um crime, esperando fazer "jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a história como ela merece". Estamos no final da "Nota preliminar", em que Euclides cita passagem do ensaio do francês sobre o historiador Tito Lívio: "... ele se irrita contra as meias-verdades que são meias-falsidades, contra os autores que não alteram nem uma data, nem uma genealogia, mas deformam os sentimentos e os costumes, que conservam o desenho dos acontecimentos e mudam a cor, que copiam

12. Carta de 20 de agosto de 1892 a Porchat. Id., p. 36.

13. Em sua edição da *Caderneta de campo*, Olímpio de Souza Andrade não identificou a fonte das citações, além de explicá-las como "palavras, expressões, frases soltas, aparentemente sem ligação com algo mais longo e inteiriço e sem razão aparente de existir"; "[...] anotações relativas a lembranças de coisas ouvidas no sertão, anotadas mais tarde junto a outras ocorridas ao próprio anotador, ou provenientes de leituras que fazia ou fizera há pouco tempo". (São Paulo: Cultrix; INL/MEC, 1975, pp. 182-3).

os fatos e desfiguram a alma: ele quer sentir em bárbaro, entre os bárbaros, e, entre os antigos, em antigo".[14]

O *Essai sur Tite Live* (1856), republicado várias vezes no século XIX — em 1896 alcançava a sexta edição, o que dá uma medida do reconhecimento do autor —, com certeza não teria sido o único livro de Taine consultado por Euclides. Já se afirmou mais de uma vez que a divisão d'*Os Sertões* em "A Terra", "O Homem" e "A Luta" deve à fórmula *raça — meio — momento*, proposta na Introdução à *História da Literatura Inglesa* (1863). Além disso, Euclides encarava Taine, ao lado do português Camilo Castelo Branco, como "velhos amigos",[15] revelando o constante entrecruzamento entre história e romance em seus interesses literários.

Não apenas o trecho transcrito quase como epígrafe a *Os Sertões*, mas o livro inteiro de Taine pode ser considerado como meio privilegiado para se entender a concepção de história de Euclides. As perguntas que Taine se fazia no "Prefácio" foram repassadas para mais de uma geração:

> [...] Pode-se empregar na crítica os métodos exatos? Um talento pode ser expresso por uma fórmula? As faculdades de um homem, como os órgãos de uma planta, dependem uns dos outros? Eles são medidos e produzidos por uma lei única? Dada esta lei, pode-se prever sua energia e calcular do seu avanço seus bons e seus maus efeitos? Pode-se reconstruí-los, como os naturalistas reconstroem um animal fóssil? E existe em nós uma faculdade mestra, na qual a ação uniforme se comunica diferentemente a nossas engrenagens, e imprime a nossa máquina um sistema necessário de movimentos previstos.[16]

As respostas nessa e nas obras seguintes configuraram uma crítica científica aplicada ao estudo do homem e de suas criações que esteve na base da obra euclidiana. Por outro lado, a busca de Taine por "métodos exatos" e uma "lei única" não o impediram de reconhecer outras vertentes menos determináveis. Sintomaticamente, o *Essai sur Tite Live* divide-se em duas partes, que, em lugar de serem antagônicas, podem

---

14. Tradução nossa. *Os Sertões*, op. cit., p. 67.
15. Ver cartas de 19 de janeiro de 1902 e 17 de setembro de 1902. *Correspondência de Euclides da Cunha*, op. cit., pp. 130; 138.
16. TAINE, Hippolyte. *Essai sur Tite Live.* 6. ed. Paris: Librairie, 1896, pp. VII e VIII.

conciliar-se: “A História considerada como uma ciência” e “A História considerada como uma arte”.

O trecho escolhido por Euclides encontra-se no primeiro capítulo da parte I, intitulado simplesmente “A crítica”. O brasileiro dispensou o esclarecimento de Taine de que a história merece ser tratada como “ciência”, preferindo a subjetividade contida na expressão “narrador sincero”. Acompanhemos a passagem que antecede a transcrita para recuperar o “modelo ideal” de historiador sugerido por Taine: “[...] ele tem apenas por dever e por desejo suprimir a distância dos tempos, de colocar o leitor face a face com os objetos, de torná-lo concidadão dos personagens que ele descreve e contemporâneo dos acontecimentos que ele conta. Agora, que venham os moralistas e dissertem sobre o quadro exposto; sua tarefa acabou; ele deixa-lhes o lugar e vai embora. Pois ele ama apenas a verdade absoluta [...]”. Percebemos, então, que tal “verdade absoluta” não estaria nem na lição transmitida, nem na fidelidade a informações pontuais, mas sim uma verdade mais íntima que recupere a “vida” da história. O trecho que vem a seguir ao citado confirma que Taine ainda navega nas águas da tradição romântica da história: “[...] Eis que sai do seu século para ressuscitar em si mesmo as paixões originais, as crenças estrangeiras, o caráter esquecido de outros povos e de outras épocas. Sobre toda a rota do tempo, ele segue as mudanças insensíveis, e ele acha que ao fim uniu e desenvolveu, no recinto estreito do seu espírito, o sentimento e toda a vida de uma nação”. Além disso, eles devem ser animados pelo “amor da prova” e o espírito crítico.

Mais adiante, no capítulo IV, “A filosofia na História”, Taine faz uma ressalva para o modo de se expressar a lei universal que determinaria os acontecimentos históricos: “É necessário por isso abandonar a narração e compor catálogos de fatos determinados por fórmulas geométricas? Um escrito pode ser filosófico e continuar vivo. Para explicar os acontecimentos, basta dispô-los na ordem conveniente; ou seja, sua causa é que dará seu lugar; e a arte de filosofar não é mais do que a arte de compor. Coloquemos juntos aqueles que são os efeitos de uma mesma causa, ou que vão em direção a um mesmo fim. Conservemos na ciência as semelhanças que eles têm na natureza; [...]”. Antecipando o tema da segunda parte do seu estudo, Taine considera a História como “narração” cuja “arte de compor” estaria a serviço dos princípios científicos. Ao lado da ordenação em função das relações de causa, efeito ou finalidade, em lugar da dissertação que interrompe a condução “natural” da história, defende uma escolha entre os fatos, em lugar da lentidão da história que pretende contar todos os fatos. E nesse ponto Euclides desviou-se parcialmente da lição de seu mestre: “[...] Acredita-se enfim que é necessário tantas palavras para exprimir uma lei ou indicar uma causa? As principais

são os caracteres dos climas e dos povos. Em um retrato de seis linhas, se for vivo e verdadeiro, aprende-se mais do que em um volume de dissertação. A imaginação tem isso de admirável, que um adjetivo bem colocado representa-lhe toda uma região ou toda uma nação". Sabemos que Euclides precisou bem mais de seis linhas para explicar o "clima" e o "povo" de sua história, incluindo duas monografias intituladas "A Terra" e o "O Homem", mesmo sob o risco de comprometer o interesse pela sua história. Por mais que se tenha valido da "imaginação", dos adjetivos "bem colocados", a explicitação da ciência n'*Os Sertões* antes da história propriamente dita pareceu-lhe necessária seja para cobrir lacunas nos estudos brasileiros, seja para não ser tido apenas como um historiador que faz literatura.

Foi efetivamente em "A Luta" que Euclides colocou em execução a proposta da segunda parte do livro de Taine, "A História considerada como uma arte". Tudo indica que as formulações do francês devem ter lhe servido como parâmetro. A ciência se tornaria arte a partir da confluência entre os ofícios: "[...] O artista no historiador não é separado do sábio. Os dois gênios se ajudam, ou até mesmo há apenas um, que ora prepara e raciocina, ora dá acabamento e conta, e, aplicado duas vezes ao mesmo objeto, descobre, pela mesma clarividência, antes a verdade, depois a vida".[17] Dessa maneira, as partes da arte — retrato, narração, estilo e expressão — seriam produtos da ciência.

Na conclusão, Taine busca demonstrar que o exemplo de Tito Lívio ainda poderia ser válido para os historiadores modernos, muitas vezes entregues à erudição ou à ciência:

> [...] Enfim aprende-se dele que é necessário fundir a filosofia no relato; ela não pode estar separada, porque é a sua alma; e deve-se percebê-la apenas pela ordem em que está colocada; aquele que a cada instante interrompe para pensar sobre os efeitos e as causas não é mais um artista, mas um erudito. Não nos esqueçamos que a história é sobretudo uma narração, que Tito Lívio indicou melhor a corrupção insensível de Roma enumerando a cada ano os crimes dos generais, do que dando à parte uma fórmula árida, e que trocando as teorias em discurso, ele as trocou por fatos. Na história, há o crítico que verifica os fatos, o erudito que os recolhe, o filósofo que os explica; mas todos os personagens ficam ocultos atrás do poeta que conta. Eles lhe sopram as palavras e não falam. [...].[18]

17. Id., p. 190.
18. Id., pp. 356-7.

Segundo Taine, enquanto os modernos se voltavam demasiado à ciência e aos detalhes particulares, Tito Lívio, por sua vez, voltou-se demasiado à arte e aos traços gerais. Contudo, ao se avaliarem as contribuições de ambos à história, caberia ao historiador romano o primeiro lugar por meio de sua eloquência, uma vez que ela é capaz de reproduzir as paixões humanas em um estilo perfeito. Talvez Euclides tenha feito seu tributo aos modernos em "A Terra" e "O Homem", e aos antigos Heródoto, Xenofonte e Tito Lívio em "A Luta". *Os Sertões* materializam a divisão da "história como uma ciência" e da "história como uma arte" que Taine queria ver fundidas, mas que ainda no século XIX seriam fortemente separadas. A história afirmava-se como disciplina à medida que se distanciava da "eloquência" e das "paixões" da literatura. Fustel de Coulanges, do alto da cátedra de História Antiga da Escola de Roma, em 1875, defende que a história não é uma "arte que vise narrar com encanto" e que "não se assemelha nem à eloquência nem à poesia", mas sim uma "ciência pura, uma ciência como a física ou como a geologia" que "visa apenas encontrar fatos, descobrir verdades".[19]

Até o próprio Taine sofreu os reveses da institucionalização da história. Sua monumental obra como historiador, *Les Origines de la France contemporaine* — seis volumes publicados entre 1875 e 1893, dos quais três são dedicados à Revolução Francesa —, recebeu uma condenação de Alphonse Aulard, primeiro titular em 1885 da cadeira de história da Revolução Francesa na Sorbonne. Seu livro *Taine historien de la Revolution française* (1907) ganhou uma resenha de José Veríssimo, um dos responsáveis anos antes pela consagração d'*Os Sertões* como obra de "ciência e literatura", embora alertasse o abuso dos termos científicos no estilo de Euclides.

Veríssimo aproveita o começo de seu artigo para lembrar a poderosa ascendência de Taine no Brasil, que juntamente com "Spencer, Comte e Renan" fora "um dos grandes escritores europeus que mais influenciaram o nosso espírito, ou, pelo menos, mais o abalaram, pois não sei até onde podemos aqui verificar influências profundas e sérias".[20] Após apontar as deficiências que a obra historiográfica de Taine já recebera, o crítico passa ao trabalho de Aulard, considerado o "tiro de misericórdia". Apresenta-o com a credencial de "maior autoridade em história da Revolução francesa" e, portanto,

---

19. Apud HARTOG, François. *O século XIX e a história: o caso Fustel de Coulanges.* Trad. Roberto Cortes Lacerda. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 305.
20. VERÍSSIMO, José. *Homens e couzas estrangeiras.* 3ª série (1905-1908). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1910, p. 381.

a partir de suas qualificações como especialista na universidade, contrasta-o em relação às pretensões literárias de Taine:

> [...] Estudando-a há trinta anos, com afinco e capacidade, e a instrução especial que tal estudo exigia, recomendados e melhormente prezados processos e métodos de investigação e crítica histórica, baseando-os numa erudição solidíssima e, senão alumiada por um grande talento como o de Taine, servida por uma inteligência de primeira ordem e uma rara probidade científica. E como se não presume de artista e não sacrifique como tanto, e quiçá com tão grande prejuízo seu fez Taine, à glória literária, não disputa posições nem proeminências, nem fama mundana, encerrou-se nos seus estudos com a abnegação e o trabalho de um beneditino.[21]

O resultado desse trabalho em um novo monastério que se chama a cátedra universitária são edições críticas de documentos e uma *Histoire politique de la Revolution Française* (1901) de mais de oitocentas páginas, a qual, apesar de não ter "o brilho, a arte literária e as fosforescências de pensamento e de estilo de Taine, é, no seu gênero, talvez a obra mais perfeita e sólida hoje existente sobre a Revolução".[22] Aquilo que parecia "moderno", quando da supremacia de Taine no século XIX, revela-se como "falta" diante da ciência e da erudição de Aulard. Portanto, ele está apto para acionar uma "inquisição minuciosa" — mais uma imagem tomada por Veríssimo para qualificar esse novo fenômeno da especialização — contra a obra de Taine, acompanhando-a "quase *pari passu* verificando-lhe as fontes, as citações, as referências, as informações, achando-o quase sempre em faltas de exação, de fidelidade nas citações e transcrições, inexato no contar e descuidado, apressado e leviano na consulta e estudo das fontes".[23]

Veríssimo, por mais que em seu trabalho como crítico literário tenha se esforçado em privilegiar a dimensão estética da literatura, endossa o severo julgamento de Aulard por meio de um tratamento específico da história:

> [...] Se ela não atinge as qualidades propriamente literárias de Taine, porventura o fundamento mais sólido do seu renome, para os que preferem a verdade a Platão, o historiador,

---

21. Id., p. 394.
22. Id., p. 394.
23. Id., pp. 394-5.

> especialmente o historiador da Revolução, sai deste processo desautorizado. Em obras como aquela que escreveu Taine, quiçá em qualquer outra, há alguma cousa que vale mais que o talento, o estilo, as galas e louçanias da forma e ainda do fundo literário, é a probidade intelectual.[24]

Se diferentes critérios de avaliação para a literatura e para a história já valiam na Europa, no caso brasileiro, sem cátedras de história e especialistas em cursos superiores, o critério literário predomina sobre os demais. Tal situação permite que *Os Sertões* sejam o cartão de visitas para o ingresso de Euclides na Academia Brasileira de Letras, e que em seu discurso de posse de 18 de dezembro de 1906 recorra ao historiador inglês do século XIX, Thomas B. Macaulay, "no demarcar nesta esfera literária um domínio comum da fantasia e da razão, destinado aos eleitos que sejam ao mesmo passo filósofos e poetas".[25] Foi a melhor opção para um apaixonado pelo romance histórico que desejava parecer cientista.

Ricardo Souza de Carvalho é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e autor do livro *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34, 2011), 1º lugar na categoria Teoria/crítica literária do 54º Prêmio Jabuti (2012).

24. Id. pp. 396-7.
25. *Obra completa*. v. 2. Afrânio Coutinho, org. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, pp. 233-4.

Araripe Júnior: crítico e historiador da literatura brasileira

Luiz Roberto Velloso Cairo

RESUMO: 2011 foi o ano do centenário da morte de Tristão de Alencar Araripe Júnior, nascido em Fortaleza-CE. Juntamente com Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), eles são considerados os críticos literários brasileiros mais famosos do período que se estende de 1870 a 1916. Como os textos de Araripe Júnior costumam ser menos lidos do que os de seus contemporâneos, resolvi escrever sobre seus relevantes trabalhos de crítica e história literária brasileira.
PALAVRAS-CHAVE: Araripe Júnior, crítica literária, história literária brasileira.

ABSTRACT: *2011 was the death centenary of Tristão de Alencar Araripe Júnior, born in Fortaleza (CE). Along with Sílvio Romero (1851-1914) and José Veríssimo (1857-1916), he is considered to be one of the most famous Brazilian critics in the period 1870-1916. As Araripe Júnior's texts are less read than those of his contemporaries, I have decided to write this review of his relevant works in literary criticism and Brazilian literary history.*
KEYWORDS: *Araripe Júnior, literary criticism, Brazilian literary history.*

Em outubro de 2011, ocorreu o centenário da morte de Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911), crítico brasileiro, nascido em Fortaleza, capital da antiga Província do Ceará, razão por que aproveitei para reler sua obra crítica exemplar, que continua pouco estudada, principalmente se a compararmos com as de outros críticos, seus contemporâneos: Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), por exemplo. Numa tentativa de fazer circular algumas de suas ideias entre os leitores do século XXI, aproveito o espaço oportuno do Colóquio de Literatura Brasileira, "Entre o XIX e o XX: Caminhos da Modernidade", organizado pelos colegas Jefferson Agostini Mello e Ricardo Souza de Carvalho, do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH da Universidade de São Paulo, para refletir sobre a curiosa proposta de história da literatura brasileira, que se configura nas entrelinhas e notas de rodapé de seus inúmeros ensaios críticos.

Tomando o momento romântico como marco para o estabelecimento da crítica literária brasileira e, consequentemente, da discussão em torno do nacionalismo literário, observa-se que, neste instante, começam a surgir os primeiros esforços no sentido de construir-se a história da literatura brasileira. Construção esta processada em etapas sistematizadas por Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira* (1971): inicialmente, o "bosquejo", panorama geral buscando esboçar o passado literário; paralelamente, o "florilégio" ou "parnaso", antologias reunindo os textos coletados; depois, os "panteóns" e "galerias", reuniões das biografias literárias e, concomitantemente, as edições e reedições dos textos rastreados, acompanhados de notas explicativas e informações biográficas.

Todo este processo realiza-se, portanto, na primeira metade, prolongando-se mais ou menos até o final da primeira década da segunda metade do século XIX:

> Na primeira etapa, são os esboços de Magalhães, Norberto, Pereira da Silva; as antologias de Januário, Pereira da Silva, Norberto-Adet, Varnhagen. Na segunda etapa, as biografias em série ou isoladas de Pereira da Silva, Antonio Joaquim de Melo, Antonio Henriques Leal, Norberto; são as edições de Varnhagen, Norberto, Fernandes Pinheiro, Henriques Leal, etc. Na terceira, os "cursos" de Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis, os fragmentos da história que Norberto não chegou a escrever.[1]

---

1. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971, v. 2, p. 349.

Com a continuidade das pesquisas sobre o processo de constituição do corpus para a definição de cânones, tendo em vista a invenção da história da literatura brasileira, os críticos Maria Cecília Boechat e José Américo Miranda recuperam e editam, em 2001, no formato livro, pela FALE/UFMG, os capítulos publicados por Joaquim Norberto de Sousa e Silva, entre 1859 e 1862, na *Revista Popular*, de sua história da literatura brasileira inacabada, sob o título *Capítulos de História da literatura brasileira e outros estudos*;[2] Roberto Acízelo de Sousa, por sua vez, organiza e publica, em 2002, no Rio de Janeiro, pela EdUERJ, outra edição, intitulada *História da literatura brasileira e outros ensaios*;[3] enquanto, paralelamente, Maria Eunice Moreira, em Porto Alegre, desiste de publicar outra edição desta mesma história que, havia algum tempo, vinha preparando, optando então pela publicação, em 2005, de *Crítica reunida* (1852-1890), de Joaquim Norberto de Sousa Silva, em colaboração com Roberto Acízelo de Sousa e José Américo Miranda, pela Nova Prova, de Porto Alegre.[4] Ao fazerem circular estas edições no formato livro, Joaquim Norberto passa, de certa forma, a ser reconhecido como autor da primeira história da literatura brasileira.

No entanto, vale acrescentar que, em 2009, na UNICAMP, o jovem pesquisador Carlos Augusto de Melo reivindicou, em tese exemplar, o status de História da literatura brasileira tanto para o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), do Cônego Joaquim Fernandes Pinheiro (1825-1876),[5] quanto para os cinco volumes do *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873), do maranhense Francisco Sotero dos Reis (1800-1871),[6] minando assim não só a ideia de uma terceira etapa pré-histórica, no Romantismo, cuja consolidação somente se veria concretizada por volta dos anos 80 do século XIX, em plena efervescência das ideias cientificistas dos críticos naturalistas brasileiros, conforme Antonio Candido estabelece em sua *Formação da literatura brasileira* (1959), com a até então incontestável primazia da *História da literatura brasileira* (1888), do apaixonado crítico naturalista sergipano Sílvio Romero.

---

2. MIRANDA, José Américo; BOECHAT, Maria Cecília. *Capítulos de História da literatura brasileira e outros estudos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

3. SOUSA, Roberto Acízelo de. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

4. MIRANDA, José Américo; MOREIRA, Maria Eunice; SOUSA, Roberto Acízelo de. *Crítica reunida* (1852-1890) *de Joaquim Norberto de Sousa Silva*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

5. PINHEIRO, Joaquim Fernandes. *Curso elementar de literatura nacional*. 2. ed. melh. Rio de Janeiro: Livraria de B. L.Garnier, 1983.

6. REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. 1ª. ed. 1873, 5 vols.

Convém não esquecer, porém, que a fundação do cânone da literatura brasileira se deve oficialmente ao crítico e historiador romântico Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878), quando da publicação do *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853). Os críticos naturalistas, porém, cultivavam a ideia de história literária como pedestal, como culminância de seus projetos de crítica literária, ideia esta que se evidencia nas edições sucessivas e revistas da *História* de Sílvio Romero, em 1888 e 1901; da primeira edição da *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, em 1916, e, em 1919, da *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho (1893-1935),[7] em cujo título ecoará a *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi.[8]

O cânone da literatura brasileira, portanto, é fruto das discussões dos primeiros historiadores e críticos brasileiros que, após a independência política, em 1822, ocuparam-se com a construção de uma história do Brasil e a invenção de uma literatura que representasse a identidade da nação recém-surgida, seguindo assim as diretrizes de um projeto oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, com o apoio oficial do imperador dom Pedro II.

Estes críticos e historiadores, inspirados nas ideias românticas europeias, estabeleceram um cânone para a literatura brasileira, formado por autores e obras mais representativos do que entendiam por brasilidade, uma ideia geral do país baseada na necessidade de expressar características nacionais, diferenciando-se assim das origens das demais literaturas europeias, cujos cânones eram marcados, conforme a leitura pertinente de João Alexandre Barbosa, "por um forte apelo classicizante, dando como resultado uma rígida hierarquização de gêneros, raças e modelos culturais, que somente será abalada pelos movimentos multiculturais de anos recentes".[9]

É bom lembrar, ainda, que a literatura então era vista como parte da história geral, pois, não possuindo um estatuto próprio que a definisse e não gozando, portanto, de autonomia, enquanto ramo do conhecimento, estava sempre a serviço da história.

Nesta relação de dependência da literatura frente à história, restou à crítica literária a função de "indicar a relação de necessidade entre uma e outra",[10] pois criticar era

7. CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cie., 1968.

8. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

9. BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 23.

10. Id. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 41.

"interpretar os produtos culturais em função de uma ideia geral do país que, por sua vez, está firmada na necessidade de conferir características peculiarmente nacionais àqueles produtos".[11] Quando em 1888, sessenta e seis anos após a independência política, Sílvio Romero publicou em dois volumes sua *História da literatura brasileira*, o conceito de literatura aí encontrado é bastante abrangente, o que nos leva a pensar nesta história como uma verdadeira história da cultura e da civilização brasileira. Preso a um conceito amplo ditado pelos alemães, *literatura*, para Sílvio Romero, compreendia

> todas as manifestações da inteligência de um povo: — política, economia, arte, criações populares, ciências… e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!…[12]

José Veríssimo diferentemente publicou sua história, encarando a literatura como arte literária, de acordo com o modelo dos franceses. A escritura desta história foi concluída em 1912, tendo sido publicada, porém, em 1916, ano da morte do autor. Nela, registra-se um enxugamento do corpus decorrente do conceito de literatura aí expresso.

Literatura reduz-se então à arte literária, pois para ele:

> Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas-letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero.[13]

---

11. Id., p. 63.
12. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. v. I, p. 58.
13. VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 10.

Ainda neste mesmo texto, José Veríssimo lamenta que, na sua história, o paradigma esteja tão marcado por muitos nomes que poderiam ser omitidos pelo fato de pouco ou quase nada representarem. Procede, assim, a uma avaliação estética, ao mesmo tempo em que lança um desafio aos críticos e historiadores posteriores, ao propor que "uma seleção mais rigorosa é trabalho para o futuro".[14]

Refletindo sobre o critério por ele mesmo adotado, que levava em conta, além do valor estético, a permanência da tradição literária no presente, registra:

> A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham.[15]

No entanto, constata com certo desalento que, na sua história da literatura, havia um número significativo de escritores mortos, observando assim que:

> Por um mau patriotismo, sentimento funesto a toda a história, que necessariamente vicia, e também por vaidade de erudição, presumiram os nossos historiadores literários avultar e valorizar o seu assunto, ou o seu próprio conhecimento dele, com fartos róis de autores e obras, acompanhados de elogios desmarcados e impertinentes qualificativos. Não obstante o pregão patriótico, tais nomes e obras continuaram desconhecidos eles e elas não lidas. Não quero cair no mesmo engano de supor que a crítica ou a história literária têm faculdades para dar vida e mérito ao que de si não tem. Igualmente não desejo continuar a fazer da história da nossa literatura um cemitério, enchendo-a de autores de todo mortos, alguns ao nascer.[16]

No processo histórico da história da literatura brasileira, durante muito tempo, percebe-se a permanência de um cânone literário marcado por um critério de cunho meramente

---

14. Id., p. 13.
15. Id., p. 13.
16. Id., p. 12.

quantitativo, cujo objetivo parece ter sido apenas afirmar a existência de uma herança literária nacional cumulativa.

A crítica literária brasileira infelizmente pouco registra do projeto de história da literatura pensado, mas não efetivado, de Tristão de Alencar Araripe Júnior. O projeto aparece explicitamente em textos como "Literatura brasileira",[17] na nota nº 3, ao ensaio "Gregório de Matos",[18] tendo sido pulverizado no conjunto de sua obra.

Sob o título "Literatura brasileira", o ensaio foi publicado em 1887, em *A Semana*, tendo circulado, porém, em 1886, com o título "Ponto de vista para o estudo da literatura brasileira", no periódico *A Vida Moderna*. É interessante observar que o sumário deste ensaio permite que se possa considerá-lo como uma eventual introdução à possível história da literatura brasileira que vinha sendo pensada por Araripe Júnior:

> Ponto de vista para o estudo da história literária do Brasil. - 1. Os três fatores e as exagerações parciais de Taine, Otto Muller e Nisard. - 2. Todos nós exageramos o momento. Ação e razão. - 3. O verdadeiro método. A loba do sofisma. Material de estudo. Classificação. Questões abertas. - 4. O século XVI. Necessidade de limitar o assunto. - 5. O meio. Leis físicas e mentais, segundo H. T. Buckle. Sua aplicação ao Brasil. - Obnubilação do colono.[19]

Dele se depreendem os princípios teóricos que estariam por trás da concepção de sua história da literatura brasileira. Esta importaria, principalmente, no estudo concentrado, por parte do crítico, daquilo que fosse o Brasil. Do seu ponto de vista:

> É fácil compreender que, tratando-se de escrever a história da literatura brasileira, dever-se-á tomar todas as cautelas contra a difusão das ideias. A primeira condição de êxito, portanto, repousa na concentração inteira da atenção do crítico no seu assunto, — o Brasil, isto é, na reunião do material histórico e na obtenção das sugestões de que esse material seja suscetível, por sua originalidade. Sem este processo preparatório, será impossível alcançar a mão do VIRGÍLIO nacional.[20]

---

17. ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Obra crítica de Araripe Júnior* (Dir. de A. Coutinho). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1958, v. I, pp. 489-97.
18. Id., 1960, v. II, pp. 478-9.
19. Id., 1958, v. I, p. 491.
20. Id., p. 493.

No que se refere aos primeiros séculos de Brasil, Araripe Júnior considera fundamental o estudo de documentos encontrados no arquivo da história pátria, e não apenas dos "produtos literários conscientes", conforme registrou:

> O estudo dos documentos divide-se, naturalmente, em cinco seções: A) documentos relativos *À TERRA* do Brasil; B) documentos concernentes à invasão DA TERRA; C) documentos sobre a ação do homem e transformação DA TERRA; D) documentos atinentes ao FOLCLORE, tanto transoceânico como indígena; E) produtos literários conscientes encontrados no arquivo da história pátria.[21]

Além do fato de o texto literário ser considerado prova documental, depreende-se que a seleção dos textos deve ser feita pelo crítico a partir do que está institucionalizado, ou seja, o cânone a obedecer-se é o determinado pela tradição que se veio construindo.

Neste sentido, o cânone imaginado para os primeiros séculos de sua história da literatura brasileira incluiria textos literários e não literários, aproximando-se assim do caráter amplo de história da cultura e da civilização brasileira observado na *História*, de Sílvio Romero.

Tanto Sílvio Romero, quanto Araripe Júnior veem, portanto, a história literária como parte da história da civilização, mas isto era uma ideia corrente, inclusive no início do século XX, se nos lembrarmos de que Gustave Lanson, no ensaio "La méthode de l'histoire littéraire", de 1910, escreve: *L'histoire littéraire est une partie de l'histoire de la civilization*.[22]

No entanto, Araripe Júnior diverge de Sílvio Romero, ao propor que o crítico não se deve prender a um único método, pois a história dos séculos no Brasil difere, na medida em que são independentes.

> Não obstante isto, devo acrescentar que o método adotado para explorar a história do século XVI no Brasil deve diferir em muito do que terá de ser aplicado ao estudo dos séculos seguintes. A razão é óbvia. Os séculos, no Brasil, são perfeitamente independentes. Só há dois períodos que se explicam, são os dois últimos. Quanto ao primeiro,

---

21. Id., p. 494.
22. LANSON, Gustave. *Éssais de méthode de critique et d'histoire littéraire* (Assemblés et présentés para Henri Peyre). Paris: Librairie Hachette, 1965, p. 33.

é evidente que, procedendo de fora o movimento, a sua história tem eixo no centro da metrópole. Neste caso, não se trata propriamente de história do Brasil, mas de Portugal, e como a nossa é uma história particular, — especial —, o que se conclui é que seremos obrigados a abandonar as influências gerais conhecidas, ou indicá-las apenas, para acompanhar O FATOR que, durante aquele tempo, mais concorreu para DAR COR à vida no Brasil. Já se vê, pois, que, durante o século XVI, pelo menos, pouco ou nada importam, sob o ponto de vista literário, as influências étnicas que só vêm a mostrar-se, de modo sensível, do século XVII por diante, em Gregório de Matos e outros.[23]

Opondo-se a Sílvio Romero, Araripe Júnior enfatiza no estudo da história da literatura brasileira o fator meio, ao invés do fator raça, pelo menos no que diz respeito ao século XVI, e isto é expresso principalmente pela lei da *obnubilação brasílica*.

Esta lei, conforme se depreende de seus textos, consiste na transformação por que passa o indivíduo ao atravessar o oceano Atlântico e, posteriormente, adaptar-se ao meio físico e ao ambiente primitivo.

Com o objetivo de desenvolver a lei da *obnubilação brasílica* é que chegou a esboçar, na nota nº 3 ao ensaio "Gregório de Matos", cuja primeira publicação ocorreu no *Jornal do Brasil*, durante os meses de fevereiro e março de 1893, um projeto interessante do que poderia vir a ser a sua história literária.

[...] Essa lei constitui o eixo dos meus trabalhos sobre o Brasil e é por essa tendência que me tenho afastado de outros críticos. Fortíssima nos dois primeiros séculos de nossa vida colonial, ela atenuou-se no terceiro e transformou-se no último.

No intuito de desenvolvê-la planejei uma série de perfis de que o de José de Alencar foi o primeiro, e o de Dirceu o segundo e a que se seguirão os de Anchieta, Bento Teixeira Pinto, Frei Vicente do Salvador, Gandavo, Cardim, Gabriel Soares, Padre Antonio Vieira, Ravasco, Rocha Pita, Eusébio de Matos, Durão, Basílio da Gama, os Inconfidentes, Magalhães, Gonçalves Dias, Porto Alegre e de outros vultos complementares da nossa literatura.[24]

---

23. ARARIPE JÚNIOR, T. de A. Op. cit., 1958, v. I, p. 494.
24. Id., 1960, v. II, p. 478.

Desse projeto, tem-se conhecimento dos dois primeiros perfis e do esquema bastante detalhado de um perfil de Anchieta, publicado num texto datado de 28 de junho de 1897, intitulado "Anchieta":

1ª PARTE. - *MISTICISMO*.
I - *A Alma de Loiola*. - Evolução do pensamento de Loiola. - Onde o gênio do mal? - Metodologistas. - Opiniões sobre a Companhia de Jesus, de Pascal e Augusto Comte.
II - *Nas mãos dos Padres*. - Como, por que e para que os jesuítas fabricavam anjos. - Gênese de um poeta. - Misticismo infantil de Anchieta. - O Canário.
III - *Tristeza segundo Deus*. A doença do Santíssimo Sacramento. Culto de Anchieta pela humanidade de Deus e sua adoração por Maria. - Hipnose claustral.
IV - *No Oceano*. - Queda psíquica. - Assunção. - Anchieta restabelecido. - Devaneio celestial. - Influência do mar. - Visão do Novo Mundo.

2ª PARTE. - *OBNUBILAÇÃO*
I - *S. Vicente*. *Piratininga*. - O novo Adão, na frase do Padre Vieira. - Os jesuítas no Brasil. - Missões no Paraguai. - A barraquinha de caniços. - Impressões da *terra*. - O colégio de São Paulo. - Processos hipnóticos de Anchieta na catequese dos índios. - Pedagogia angélica. - Festas, folguedos, autos, farsas, diálogos, sermões. - Estética anchietana. - O sermão de São Paulo.
II - *Na Floresta*. - Refém dos Tamoios. - O gênio da guerra selvagem. - O taumaturgo. - Mitologia tupi. - Anchieta em comunhão com a *terra*. - Como o catequista põe a seu serviço a feitiçaria indígena. - *Versus* pajé.
III - *Exteriorização da Força do Catequista*. - Fenômenos miraculares. - Hipnose. - Levitação. - Telepatia. - Poder de Anchieta sobre os homens, sobre as feras, sobre a flora. - Realização do mito de Orfeu. - O segredo da sua organização moral. - O Poema da Virgem.

3ª PARTE - *NATURALISMO*
I - *O Teólogo*. - 1564 a 1566.
II - *O Administrador*. - 1567 a 1587.
III - Últimos Dias de Um Pensador e Filósofo.
IV - *Transformação do Místico no Profundo Conhecedor das Leis Naturais*.[25]

25. Id., 1963, v. III, pp. 237-8.

Nesse texto, Araripe Júnior adverte os leitores de que esse perfil deveria aparecer como "oposição natural" a Gregório de Matos. O texto, no entanto, parece nunca ter sido escrito. No conjunto da obra, localizei sobre José de Anchieta, além desse texto em que se encontra esse esboço, um outro, intitulado "Anchieta. A doença eucarística do Noviço José",[26] publicado, postumamente, em 1913, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o qual nem de longe dá conta do que planejara.

O que considero instigante, no projeto de perfis literários, é uma ou outra tentativa que daí se depreende de uma história da literatura brasileira que se escreveria a partir do estudo de determinados autores, de determinadas obras, apresentados através de recortes sincrônicos, na medida em que não há uma sequência cronológica entre um autor e outro, rompendo, deste modo, com a preocupação diacrônica, muito presente nas histórias literárias da época. Nisto, não estou sozinho, pois Pedro Paulo Montenegro, ao escrever sobre a teoria literária na obra crítica de Araripe Júnior, também percebeu e chamou a atenção do leitor para o projeto de história da literatura brasileira do crítico cearense:

> Partindo daí e coerente com sua tendência para os processos genéticos, com influências do biologismo e do biografismo literários dominantes na época, Araripe Júnior planeja a elaboração dos "Perfis Literários", objetivando o panorama da história e da literatura do Brasil.[27]

Assim é que Araripe Júnior escreve o perfil literário de José de Alencar, em seguida o de Dirceu, o de Gregório de Matos, tendo já concluído o ensaio sobre Raul Pompeia que, embora não conste no projeto, é um perfil literário, sem que haja nenhuma preocupação com a cronologia.

A esses perfis, convém arrolar alguns textos, espalhados ao longo de sua obra, em que ele enfoca autores como: Aluísio Azevedo, Euclides da Cunha, Sílvio Romero, Cruz e Sousa, Machado de Assis, Adolfo Caminha, Inglês de Sousa, os quais poderiam também constituir capítulos desta história.

Araripe Júnior acaba fazendo então uma seleção de autores que reflete um critério qualitativo e não apenas quantitativo, como era de praxe no Brasil daquele momen-

---

26. Id., 1970, v. v, pp. 269-81.
27. MONTENEGRO, P. P. *A teoria literária na Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974, p. 101.

to. Por outro lado, a sua seleção não rompe, efetivamente, com o cânone da história da literatura brasileira, proposto por Sílvio Romero, que, infelizmente, tem sido repetido nas várias histórias literárias aqui escritas. No entanto, é bom dizer que, em relação à ruptura do cânone, José Veríssimo manifestou-se, com bastante lucidez, ao afirmar que: "A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação".[28]

Desta forma, não vejo como um problema o fato de, tanto em José Veríssimo quanto em Araripe Júnior, aparecer quase inalterado o cânone de Sílvio Romero; a falha está naqueles que, em épocas posteriores, repetiram um cânone que não "sobrevive na nossa memória coletiva de nação". José Veríssimo tinha consciência da flexibilidade do cânone. Araripe Júnior percebeu que o crítico não poderia fixar-se num único método para o estudo dos documentos que constituíam o cânone da história da literatura nos primeiros séculos, uma vez que a história dos séculos no Brasil diferia, sendo consequentemente independentes.

No projeto de Araripe Júnior, o que me impressiona, portanto, é a existência de dois projetos de história: o projeto comum a sua época de uma história geral do Brasil, e um outro projeto que se foi construindo sincrônica e paralelamente a sua obra crítica. Guardadas as devidas proporções, uma história próxima às pensadas principalmente pelos saudosos João Alexandre Barbosa e Haroldo de Campos. Como observou muito bem o primeiro, a postura sincrônica realiza-se em inúmeros ensaios de críticos brasileiros, não tendo sido, porém, incorporada por nenhuma história da literatura brasileira, o que parece constituir o traço de nossa tradição crítica, em que Araripe Júnior se insere.

Luiz Roberto Cairo é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Professor aposentado de Literatura Brasileira e Literatura Comparada nos Cursos de Graduação e Pós-graduação da UNESP. Pesquisador do CNPq. Autor de *O salto por cima da própria sombra*: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura (Annablume, 1996), e de artigos e ensaios de crítica e história literária publicados em coletâneas e periódicos nacionais e estrangeiros.

28. VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 13.

Entre a torre de marfim e o pelourinho

Simone Rossinetti Rufinoni

RESUMO: O artigo analisa – por meio de poemas em prosa do poeta Cruz e Sousa – as contradições entre o ideário simbolista e a constatação da realidade de um país escravocrata. O espaço da torre de marfim remete à singularidade do poeta eleito, enquanto que as teorias da inferioridade racial o condenam à barbárie e à exclusão. Estrutura, imagens e vozes apreendem tais conflitos, por meio dos quais se pode entrever a situação do homem de letras negro no Brasil do século XIX.
PALAVRAS-CHAVE: Cruz e Sousa, Simbolismo, poema em prosa, literatura e escravidão

ABSTRACT: *The article analyzes – through prose poems by Cruz e Sousa – the contradictions between the symbolist ideals and the reality of a slaveholding country. The ivory tower space refers to the singularities of the elected poet, while the theories ofracial inferiority condemn him to barbarity and social exclusion. Structure, images and voices capturethese conflicts through which one can glimpse the black writer situation in nineteenth-century Brazil.*
KEYWORDS: *Cruz e Sousa, Symbolism, prose poem, literature and slavery*

Ele é o supercivilizado dos sentidos
[...]
Artista? Pode lá ser isso se tu és d'África...
Cruz e Sousa, "Emparedado"

O Simbolismo brasileiro sempre ocupou um lugar à margem no cenário das letras nacionais. Parte dessa tendência, a obra em prosa de João da Cruz e Sousa dificilmente encontra paralelo no modo singular com que perfila o encontro do grande autor ante o desafio de dar forma adequada ou possível aos assuntos intocados. O estilo carregado, híbrido, misto de ficção e confissão, desborda os limites do gênero poema em prosa na medida em que se presta à apreensão de certa faceta muito específica da vida social brasileira das últimas décadas do século XIX. A constelação de palavras de ordem simbolistas — o artista eleito, a teoria das correspondências, a primazia da imagem e da sonoridade, o viés decadentista dos temas, o traçado do poema em prosa à moda francesa etc. — choca-se com a matéria poética local que cada vez mais exige voz, abrindo espaço no panteão de sugestões canônicas. A matriz do assunto central, que clama por representação, encontra-se na vida do poeta negro, filho de escravos, educado pelo favor de brancos, cuja trajetória foi um rosário de humilhações e frustrações diante da carreira de homem de letras, que desejou sofregamente conquistar, que os novos tempos pareciam lhe franquear e lhe foi duramente negada. O novíssimo assunto, cuja forma não estava à mão, forçou caminho por dentro do molde simbolista que, talvez inapropriado, e ante a envergadura da empreitada, sofre alterações tremendas e resulta numa série de peças prolixas e retóricas, contudo fortes e surpreendentes no modo como o dialogismo encenado capta as forças históricas diante do tabu da situação e da condição humana do negro. Assim, a forma adotada parece acolher, devido ao gênero maleável, e se transfigurar, diante das tensões inerentes à natureza agônica do assunto, o lugar e a condição do homem negro, especificamente o de letras, na passagem do trabalho compulsório para o trabalho livre.

As vicissitudes do intelectual negro não foram, porém, assunto propositalmente escolhido, nem facilmente alcançado; parece que a experiência forçou espaço entre os lugares-comuns simbolistas exigindo presença, mesmo que à custa do ideal de inserção social expresso no exemplo flagrante dos poemas de circunstância do início de sua obra

e, de modo diluído e intermitente, em quase toda a sua produção.[1] Basta lembrar a prosa das *Histórias simples*, datadas de 1887, cujo ponto de vista é o do branco aristocrata, cioso da preservação da família contra a influência perniciosa do caráter dos escravos.

O olhar atento pode acompanhar o escalonamento das imagens que, na lírica e na prosa, dão a ver marcas da escravidão, como a violência subterrânea ganha densidade imagética, como o regime da sugestão, premido pela vida bruta, delineia símbolos ou alegorias com maior ambição interpretativa, configurando o ponto de vista que, contraditório e revelador, será a tônica central de sua obra madura. Nesse percurso, mais palpável em sua prosa, ganha força a oscilação desmesurada entre o alto e o baixo, o Simbolismo e o cativeiro, a arte pura e a realidade desprezível. Tamanho descompasso pôde ser acolhido pela natureza híbrida e, de certo modo impura, do gênero poema em prosa; forma limítrofe, aberta a experimentações, afeita ao lirismo e à narratividade, descomprometida com as grandes sínteses, mais apartada da tendência ao sublime da lírica, e mais sujeita, portanto, à vertigem que não teme o fracasso estético. Sob esse prisma, a estrutura é o largo campo que acolhe conflitos, espaço do texto que produz conhecimento menos pelo alcance da síntese lapidar que pela urgência em desvelar a impureza da arte e da vida. Tal imperativo do risco prestou-se à encenação do conflito entre o ideal e a realidade posto nos termos específicos da oposição entre o artista simbolista, o eleito dos sentidos, e o homem negro em um país de escravidão recente.

O livro póstumo, *Evocações*, de 1898, talvez seja sua obra em prosa mais característica. Ao contrário de *Missal*, livro de estreia simbolista, cujas peças são mais orgânicas e afeitas ao molde importado, nessa obra tardia é notável o modo como a forma afina-se à dinâmica de sua trajetória e ponto de vista traduzidos por uma prosa em alta tensão, cuja liberdade revela forte caráter experimental. Característicos desse movimento oscilatório são o primeiro dos poemas, "Iniciado", e o último, "Emparedado". Entre eles que, como um pórtico, abrem e fecham o livro, testemunhando o ponto de virada ideológico, de cuja latência dá conta a inflexão enunciativa que lhes foi necessária, está o inquietante "Asco e dor".[2] O percurso que acompanhe tais modulações evidenciará

1. A respeito da relação da poesia de Cruz e Sousa com as condições de produção da época, ver: RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin/Edusp. 2006.

2. Nesse percurso, como obra-prima de síntese, cristalização estético-histórica de seu périplo, figura a beleza incomum de "Dor negra", poema que não será analisado neste ensaio.

o jogo de vozes e dicções que imprimem à sua prosa caráter ambíguo, de descoberta e inadequação, novidade e excesso.

Centrado na crença do ideal da arte, o núcleo temático do poema em prosa "Iniciado", de *Evocações*, ecoa o poema "O Assinalado", de *Últimos sonetos*, — "Tu és o louco da imortal loucura/ o louco da loucura mais suprema/ A Terra é sempre a tua negra algema,/ Prende-te nela a extrema Desventura// [...] Tu és o poeta, o grande assinalado/ Que povoas o mundo despovoado/ De belezas eternas, pouco a pouco..." — ao recair sobre a noção de *assinalado* como o "Vidente Ideal" ou "louco da imortal loucura", aquele capaz de transmudar o vulgar em bela forma. Nesse sentido, apesar das agruras que o aprisionam ao mundo, o eu revela-se capaz de lhe fazer frente por intermédio do caráter, de certo modo, purificador da arte.

Contudo, em face da história local, o poeta é identificado também e perversamente por outro tipo de "marca": é *assinalado* pela sua cor. Homem negro de letras num país recentemente egresso do sistema escravista, cuja ideologia do progresso compreendia os postulados científicos acerca da inequívoca inferioridade natural do negro ou mestiço, os traços da opressão se fazem ver principalmente em sua prosa, num contínuo diálogo entre ideologia e contraideologia. Da aura à mácula, da insígnia do ser de exceção à marca infame, índice do cativeiro.

Contrapostos, os poemas que compõem *Evocações*, qual peças de um mecanismo maior em cujos meandros a práxis ressoa, testemunham o paradoxo em que se vê enredado o poeta: por um lado, "assinalado" alude à natureza do sujeito eleito, tão cara ao ideário simbolista; por outro, a notação distintiva deve-se à filiação à chamada raça fraca, de onde advém o estigma da inferioridade articulado à animalidade e ao barbarismo inerentes à fisiologia do negro, de acordo com a ciência do período.[3]

A oscilação de sentido dada ao traço diferenciador torna-se obsessão em sua obra, tomando configurações poéticas diversas em torno da oscilação entre o alto — a poesia simbolista, a arte pura — e o baixo — o trabalho, a escravidão, a barbárie. O diálogo entre esses dois polos pede a investigação acerca dos motivos históricos que jazem sob a escolha de significações tão díspares. Os antagonismos do mundo real põem o par arte/vida em constante processo de busca por uma expressão adequada. Participa desse processo a

3. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições sociais e questão racial no Brasil — 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, e SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

opção pelo gênero — poesia ou poema em prosa — uma vez que a dificuldade do tema exigirá expressão de molde a dar conta da gravidade do conflito abordado. Desse modo, a forma manifesta a apreensão em profundidade de certo conteúdo histórico latente, cuja sedimentação, estetizada pela prosa simbolista de um autor negro, traz especificidades.

Não há síntese possível entre as duas esferas e o sujeito, incapaz de dar uma resposta decisiva à condição de classe legitimada por bases científicas, faz da prosa poética espaço de elaboração desse drama, enovelando-se entre o reconhecimento de si como o "iluminado" e a incontornável situação de ver-se como raça fadada ao atraso. As vozes que travam esse duelo comparecem em sua obra sob formas diversas; a fatura dissonante se valerá de imagens do mal inscrito na história, tecendo painel onde a violência, a exclusão e a morte se fazem texto.

Em alguns de seus poemas, o sujeito depara-se com a alteridade negra que se desvenda o outro de si mesmo; é parte de sua constituição física, mas se desconhece diante da iminência de suas faculdades intelectuais. Para o negro homem de letras no Brasil da época, o reconhecimento de si e de sua obra passa pela difícil inserção social, enfrentamento exacerbado quando posto sob a óptica da crença no artista como ser supremo, "homem de exceção". A altura em que se posta a concepção da arte cara aos simbolistas terá de se haver com a concretude do chão histórico. É, sobretudo, na complexidade da prosa poética do simbolista negro, que se pode observar a distância que medeia o ideal e a realidade consubstanciados em oscilações angustiantes, quer seja nas imagens que petrificam o gesto da perplexidade, na mistura de vozes ou no cunho satânico da linguagem.

O longo e retórico poema em prosa, "Iniciado", persegue a descrição do poeta como ser fadado a decifrar os signos do mundo, homem idealmente escolhido para transformar a vida em arte. A noção de gênio criador presente no poema remete à religiosidade da arte e à excepcionalidade do artista. Aquele que possui o dom — percepção por si só idealizante — de transfigurar o mundo abjeto em arte, a dor em bela forma, talvez glosando Baudelaire: "*Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*" — "Tu me deste tua lama e eu fiz dela ouro". No poema, duas vozes fazem-se ouvir: a que enuncia clama à outra para que abandone o mundo em nome da arte, para que opte pelo exílio como modo adequado de se situar no mundo. Aqui, todavia, o diálogo é aparente, mera retórica: o eu e o tu confundem-se na medida em que comungam das mesmas promessas.

Em pauta, a profissão de fé simbolista marcada pela alquimia da palavra poética cujo poder é o de transformar o vil em sublime. Nega-se a realidade como etapa para vertê-la, de sua posição intocável, em arte. Nesse sentido, o artista deve buscar a dor a fim de estetizá-la:

> Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a mais profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na vida e amortalhar-te na Morte!
>
> Vem para esta ensanguentada batalha, para esta guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea e soturna da Dor dos Loucos Iluminados, dos Videntes Ideais que arrastam, além, pelos tempos, para os infinitos do incognoscível futuro, as púrpuras fascinadoras das suas glórias trágicas.[4]

A dor, grafada com maiúsculas à moda simbolista, parece referir-se à sensação quase abstrata, idealmente pensada como substrato para a criação. Necessário tê-la para produzir arte. Não ocorre a indagação acerca da natureza humana e histórica dessa dor; quais seriam as possíveis angústias, os conflitos humanos por trás da forma sublime? O artista, por sua vez, é o "Vidente Ideal" que, possuído da "Dor dos Loucos Iluminados", ostenta as insígnias da condição de escolhido.

Nesse poema, paira a aura da crença na arte e, portanto, na absoluta superioridade dessa expressão diante do mundo que lhe dá origem. Curiosamente, é como se a matéria poética fosse menos relevante que o invólucro que lhe dará legitimidade. Só quando transfigurada pela mão da arte, pela floresta de símbolos, é que a realidade passa a existir.

> Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!
>
> Vem para a Dor, que tu a elevas e purificas, porque tu não és mais que a corporificação do próprio Sonho, que vagueia, que oscila na luxúria da luz, através da Esperança e da Saudade...

---

4. CRUZ E SOUSA, João da. "Iniciado". In: *Cruz e Sousa. Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, pp. 520-1.

Contempla-se uma indeterminação histórica da dor humana aliada ao caráter positivo do criador e do trabalho estético. Ambos figuram como inatos e essenciais, quase se confundem com a natureza.

> Se é certo que trazes em ti a principal essência, as expressivas raízes, a flama eterna, o nebuloso segredo dos Assinalados, um poder mágico, irresistível, a que não poderás fugir jamais, te arrastará, te arrojará, como visão legendária, profética, numa grande convulsão e estremecimento, para fora das frivolidades terrestres, para fora das impressões exteriores do Mundo, mergulhando-te soberanamente, para sempre! No fundo apocalíptico, solene, das Abstrações e do Isolamento...

O artista como ser de exceção deve dar vazão a seu destino e a fuga da sociedade também comparte dessa necessidade. A renúncia ao mundo condiciona a criação:

> Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas de estrelas.
>
> Vai sereno, belo Iniciado! Vai sereno para esta prodigiosa complexidade de sentimentos, agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas, além, longe, na solidão concentrativa, no silêncio banhado de impressionante, comunicativa e augusta poesia, da tua terra de selvas e bosques bíblicos![5]

Neste trecho, bem ao fim do poema, nota-se a ostensiva presença da "torre de marfim", lugar imaginário que, desde os românticos, abriga o poeta da exclusão a que a sociedade utilitarista — e, no caso brasileiro, escravista — o condenou. "Castelo do Sonho", "torre azul", "altas torres coroadas de estrelas" são imagens que aludem ao espaço preservado dos males do mundo, onde a solidão torna-se condição para se alçar às grandezas da forma. Apartado da vida, portanto mais próximo da verdadeira arte.

A *torre*, como espaço da arte nobre, pressupõe a renúncia. O percurso para alcançá-la pressupõe o sofrimento característico do ideal ascético. Cabe lembrar, a esse propósito, o famoso ensaio de Valéry sobre o Simbolismo:

---

5. Id., pp. 523, 524.

> A renúncia, vocês sabem, está muito próxima da mortificação. Mortificar-se é procurar, de uma maneira dura, e mesmo dolorosa, edificar-se, construir-se, elevar-se até um estado que suspeitamos ser superior. O desejo dessa elevação, dessa "ascese", pronunciando-se no campo da arte, tornando-se uma condição de vida do verdadeiro artista e da produção das obras, esse é o fato totalmente novo e a característica profunda que se observa em todos os participantes autênticos desse Simbolismo ainda sem nome.[6]

Nota-se a tríade *renúncia*, *mortificação*, *ascese* em "Iniciado". Afirma Valéry que, diante da difícil tarefa de identificar uma síntese estética nos poetas simbolistas, os une certa ética caracterizada pelo espírito de negação.[7] Em face do ideal da arte cujo lócus específico é a torre de marfim, seria necessário ressaltar no que incide a dialética da negação tão própria a esse movimento. A objeção de Gide sobre a "falta de curiosidade acerca da vida", dos simbolistas, pode ser reinterpretada; sob novo enfoque, o desinteresse detectado figura como rejeição ao crescente utilitarismo da sociedade burguesa.[8] Nesse sentido, o afastamento da vida em nome da arte, implica, dialeticamente, antes contato que recusa. Trata-se de salvaguardar o espaço da criação como esfera autônoma, por meio da qual é possível, sem se render à lógica que preside o mundo hostil, representá-lo.[9] Por caminhos transversos, o idealismo *art pour l'art* floresce no terreno da atitude crítica. No contexto local, porém, o imperativo da "arte pela arte" — endossado por parnasianos e simbolistas — assume comumente caráter de ornamento. Sobretudo a lírica parnasiana, porta-voz dos valores da *belle époque* carioca, desveste o esteticismo do possível cunho antiutilitarista e o faz objeto de consumo da elite.[10]

Tal afastamento ideal dos males do mundo, contudo, não passará de quimera. A postura idealista desse primeiro poema cederá espaço a outras percepções menos positivadas, cada vez mais imersas na lama da vida, impedindo que o ouro da arte permaneça puro.

---

6. VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 68.

7. Segundo a formulação de Valéry: "A Estética os dividia; a Ética os unia", Id.

8. WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1993, pp. 182 a 188.

9. Peter Burger considera o esteticismo etapa necessária à negação da autonomia da arte empreendida pelas vanguardas do início do século. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

10. Cf. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 235.

O poema em prosa “Asco e Dor” expressa a emergência do real degradado face à aristocracia da arte.[11] A alteração da dicção enunciativa estabelece forte contraste com “Iniciado”. Agora, a contrapelo do movimento de renúncia, o sujeito é obrigado a participar, uma vez que não pode permanecer imune às marcas gritantes e dilaceradoras do seu tempo que incidirão, inclusive, sobre a formação de sua subjetividade. Rompendo a crosta da mortificação com vistas à arte elevada, a história local exige resposta. Pelo viés muito particular da condição de poeta negro num país escravista é que se farão ouvir as vozes da vida social. O artista *assinalado* pertence, pois, paradoxal e irremediavelmente, à turba desumanizada dos negros, índice de barbárie. O espaço do ideal revela-se maculado pela emergência do mundo.

Assim é que, com “Asco e Dor”, incidirá, sobre o dado genérico presente no poema “Iniciado”, certa correção histórica. O narrador depara-se, em pleno espaço público, com uma cena que lhe figura hedionda: um grupo de carnavalescos dança freneticamente ao som de ritmos selvagens. O som associado à bestialidade refere-se ao carnaval, festa popular criticada pela elite branca. O evento entrevisto causa-lhe náusea; sente-se, ainda assim, atraído pelo estranho espetáculo. Tomado de asco, percebe-se quase hipnotizado diante do “desprezível bando” embrutecido que passa a representar, na confusão de desumanização, selvageria e flagrante alienação, uma imagem infernal prestes a dar especificidade histórica à dor indeterminada de “Iniciado”.

Diante da turba ensandecida, o sujeito sente-se desconfortável:

> E enquanto a multidão, vesga, atordoada, tonta, azoinada de calor, de rumos de carnaval e de poeira, aplaudia com gritos e zumbaias delirantes, ensurdecedoras, aquela turba vil, incaracterística, a minh’alma sentia-se como que pendida de um cadafalso que a estrangulava, acorrentada a um asco mortal, a uma dor tremenda que não tinha linhas de unidade, de conjunto e de entendimento com as outras dores; dor ingenitamente original, que não participava, em nenhuma das suas fibras, em nenhuma das suas interpretações sensacionais, das outras dores do mundo! Dor legitimamente outra, que não tinha limites no limite da dor comum; dor que me parecia cobrir o céu de luto, enegrecer

---

11. O poema “Noctambulismo”, de *Missal*, prenuncia “Asco e dor”. Entretanto naquele, mais breve e genérico, o conflito reduz-se à sensibilidade do eu ofendida pela alegria do carnaval. Não comparece o conflito histórico; não há menção aos negros, consequentemente inexistem questionamentos identitários. João da Cruz e Sousa, op. cit., pp 468-9.

> tudo, aumentando-me o asco de tal sorte que o ar, os horizontes enublados, as árvores, as pedras das ruas, as paredes dos edifícios, a multidão que burburinhava, tudo me parecia estar possuído do mesmo asco e da mesma dor. Dor sem raízes conhecidas, sem ritmos definidos, sem origens encontradas nem na vida, nem na morte, fora das correntes eternas, das correlações das esferas, das circunvoluções do pensamento!...[12]

Se em "Iniciado", o eu aborda a dor de modo genérico, a fim de acusar sua natureza desconhecida e exacerbá-la, aqui não se trata mais da abstração do sofrimento humano universal. As raízes da dor que tanto o tortura estão na história: a multidão é composta por negros e aquele que a observa traz em seu corpo os traços da barbárie. Vale notar que se, em "Asco e Dor", o poeta emprega o qualificativo "incaracterística", a indefinição, aqui, refere-se, antes à dificuldade de compreensão e enunciação do conflito, que à universalidade do significado.[13] A alteridade desprezível e hedionda é, numa breve passagem, explicitada: são os negros.

> Dor e asco dessa esdrúxula, absurda turba que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com os seus ínfimos vultos sinistros transfigurados em crocodilos, em serpentes, em sapos, em morcegos, em monstros bifrontes, todos, todos da mesma origem tenebrosa donde eu vim, **negros**, sob a lua selvagem e sonolenta dos desertos, no seio torcido das areias desoladas...[14]

A estrutura paratática absorve a dinâmica da dança e do desvario, como que emulando a hipnose alienante que os vitima.

A alma está, pois, "como que pendida de um cadafalso que a estrangulava" dada sua filiação:

> Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens das outras raças. Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula,

12. Id. "Asco e dor", op. cit., pp. 571-5.
13. A esse respeito, vale lembrar o poema em prosa "Dor negra", também de *Evocações*. Neste, o aspecto incaracterístico da dor também não se relaciona à natureza universal; ao contrário, diz respeito à extrema dificuldade em representá-la.
14. Grifo meu.

> longinquamente, jogado para a vida na consciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numa furna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto...

Ouve-se a voz da ideologia que, impregnada pelas teorias das raças inatas, condenava ao atraso os homens de tez escura. O sujeito é aquele que reconhece a inferioridade natural desse outro, mas sabe-se uma exceção, irremediavelmente atrelada a essa realidade. Renúncia e mortificação emergem por meio das especificidades da situação brasileira: quase como um refrão, o poema repete o par "asco e dor" — repulsa e sofrimento, desprezo e suplício — ambos referidos à situação concreta do negro na sociedade. O momento da festa carnavalesca auxilia a exploração dos sinais de inferioridade endossados pela ciência: animalidade, sujeira e selvageria.

Desdobrando o asco e a dor, o drama social, metaforicamente entrevisto, toma a forma de topos recorrente na obra do autor: a associação entre o riso e a dor.[15] De modo diferenciado, a loucura acomete tanto o bando quanto o narrador. Para os foliões, a alegria desmesurada aproxima-se do transe presente nos rituais africanos tão temidos pela sociedade europeizada; para o sujeito, a perda da razão relaciona-se ao desnorteio ante a constatação de sua suposta natureza incivilizada. Por meio dos sentidos em convulsão patenteia-se a dor, agora prestes a historicizar-se.

A fenda entre idealismo e realidade é sentida pelo eu como ironia:

> Asco e dor dessa ironia que para mim vinha, que para mim era, que só eu estava compreendendo e sentindo assim particular e exótica – ironia gerada nos lagos langues do Letes, fundida nas perpétuas chamas do Abstrato das esferas, ironia para mim só, só para mim descoberta nas camadas infinitas da Vida; ironia só para meu Orgulho, só para minha Ilusão humana, só para meu insatisfeito Ideal, ironia! Ironia! Ironia rindo às

---

15. Um bom exemplo dessa temática é o poema "Acrobata da dor", de *Broquéis*: "Gargalha, ri, num riso de tormenta,/ Como um palhaço, que desengonçado,/ Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado/ De uma ironia e de uma dor violenta.// Da gargalhada atroz, sanguinolenta/ Agita os guizos, e convulsionado/ Salta, gavroche, salta *clown*, varado/ pelo estertor dessa agonia lenta...// Pedem-te bis e um bis não se despreza!/ Vamos! Retesa os músculos, retesa/ Nessas macabras piruetas d'aço...// E embora caias sobre o chão, fremente,/ Afogado em teu sangue estuoso e quente,/ Ri! Coração, tristíssimo palhaço", op. cit., p. 89.

gargalhadas no fim da tarde pelas máscaras obtusas e pela boca parva da multidão que aplaudia truanescamente como o supremo truão eterno.

A dissonância localiza-se no abismo entre a percepção da torre de marfim almejada em confronto com a constatação da inumanidade biológica do homem negro; incide sobre o "orgulho", a "ilusão" e o "ideal", revelando a incompatibilidade entre reconhecimento pessoal, desejo de inserção e ideal artístico.

Em pleno espaço público, encena-se a ideologia da época. A cena de rua sofrerá os abalos da subjetividade que a captou. O drama do eu penetra o registro do fato, dando-lhe contornos deformadores, quase expressionistas. Nas mãos do poeta simbolista, o real, avesso ao naturalismo, sujeita-se ao tratamento antimimético: prevalece a imagem ambígua aliada ao lirismo e à narratividade, elementos por meio dos quais se persegue o espetáculo da subjetividade negra lançada no espaço reservado ao branco.

Mas o fatalismo científico do discurso naturalista também penetra essa prosa, destronando o ideal da arte abraçado pelo artista eleito. A natureza bárbara mede forças com o assinalado dos sentidos; a ponte entre as duas percepções é dada pela realidade chã da sociedade escravista brasileira. A abolição recente, o estigma da cor e do trabalho escravo maculando o fazer artístico. A ironia irrompe do paradoxo latente diante da natureza sublime do criador e grotesca do homem negro, ou, ainda, entremostra a fenda entre liberdade e natureza, dando a esta a força que a ciência lhe emprestou. Sem condições de fazer frente ao preconceito racial, o sujeito sente-o como fatalidade que o aterroriza tomando a configuração de um riso horrendo; a derrisão petrifica o ideal da arte e anuncia o drama de "Emparedado".

Como bem notou Anna Balakian, certa tonalidade fatalista presente em textos de orientação simbolista os aproxima do naturalismo. Ambos descreem, cada um à sua maneira, da providência; enquanto um se aferra às leis da sociedade e da ciência, o outro se influencia por forças misteriosas, externas à vontade do homem.[16] Nesse sentido, as tendências aparentemente antagônicas se encontram em face da desconfiança diante do livre-arbítrio. Apesar da tão propalada subjetividade da expressão simbolista, o homem é também um joguete nas mãos do destino, daí o pessimismo, o desespero, a perplexidade. No caso do poeta brasileiro, a voga cientificista confunde-se com a ideologia da época, numa estratégia eficaz de legitimação da barbárie social, situação

---

16. Cf. BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 106.

que se impõe como matéria poética socialmente incontornável. A dinâmica dessas duas "fatalidades" — a força da ciência e a vertigem do destino — imprime seu movimento no texto configurando mais uma dobra da dialética entre Simbolismo e contexto local.

Imerso nas contradições de seu tempo, capazes de abalar a fortaleza da torre de marfim, o sujeito sente-se "como uma sombra irremediavelmente presa dentro de outra sombra" — na expressão significativa de "Asco e dor". A incompletude da imagem da "sombra" remete à subjetividade falhada, aquela que sequer se reconhece, que nem ao menos adquiriu representatividade histórica. A difícil imagem de si face à alteridade inumana está, por sua vez, presa dentro de "outra sombra", repisando a imagem do impasse que remete ao último texto do livro, o famoso poema em prosa "Emparedado".

"Emparedado" e "Iniciado" emolduram o livro *Evocações*. De iniciado a emparedado, do artista predestinado ao negro desumanizado instaura-se tenso diálogo em que comparecem as agruras do intelectual negro em uma sociedade marcada pela escravidão, pelo compadrio, pela recusa à arte simbolista, pela demonização do negro e pela fantasia do progresso atrelada ao projeto de branqueamento da nação.

"Emparedado" é longo poema em prosa que reúne os conflitos trabalhados pela prosa de Cruz e Sousa e fecha a obra *Evocações*. A escritura explora a liberdade e as potencialidades do gênero poema em prosa: é poema excessivamente longo, sua forma híbrida, misto de poesia, ensaio e confissão, e retórica presta-se à figuração do impasse da constituição da alteridade do sujeito histórico negro no Brasil.

A imagem do *emparedamento*, cuja referência literária remonta ao conto "O gato preto" de Poe, alude à petrificação e é emblemática da constatação da imanência sob o signo do impasse. O poema aborda a situação da arte e do artista diante das convenções, por meio de um prisma dialógico. Desamparado das ilusões de transcendência, a inflexão de "Iniciado" encontra aqui sua contraface.

O texto é cortado por imagens infernais. Estabelece, nesse sentido, contraste marcante com "Iniciado". Neste, vê-se a prevalência da luminosidade atrelada ao cenário do culto ao decorativo artificial à Huysmans, de par com certa notação exótica e genérica. Afim à notação positiva que prega o desprezo ao mundo pelo ideal, o poema é cumulado de signos da ordem da claridade, estabelecendo contraste flagrante com "Emparedado":

> Pedrarias rubentes dos ocasos; Ângelus piedosos e concentrativos, a Milliet; *Te Deum* glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisíaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de

> trompa campestre — claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esveltos fidalgos; a verde viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens...

Compare-se o trecho acima com a epígrafe de "Emparedado". Se as palavras que figuram no frontispício de um texto propõem o diálogo com o outro reverenciado ou notável, cabe registrar que, nesses dois poemas, talvez como uma espécie de reparação, a epígrafe é do próprio autor.

Assim como o início de "Iniciado", a dicção assumida é a da *invocação*; mas no novo cenário sugerido o refinamento *fin de siècle* dá lugar ao pessimismo:

> Ah! Noite! feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos brumantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa de teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios![17]

O sujeito conjura as forças da Noite que, impregnadas de negatividade fúnebre, destoam da plácida luminosidade anteriormente evocada. Nesse contraponto, a substituição da luz pela treva anuncia a derrocada das certezas, além de impor a conquista de uma imagética sintomaticamente negra que, não só nesse como em diversos momentos de sua obra, se organizará revitalizando criticamente a cor da pele escrava. Assim, o negrume contraposto à nitidez, ao mesmo tempo em que capta em profundidade a falácia das promessas civilizadoras, é índice, poeticamente formalizado, da consciência de crise do poeta.

"Emparedado" também se organiza em torno do tema do artista; neste caso, porém, o sujeito, já imerso no conflito histórico, perdeu a luta entre ideal e realidade.

---

17. CRUZ E SOUSA, João da Cruz. "Emparedado", op. cit., pp 658-73.

A dor indeterminada cedeu espaço à problemática bem datada do negro brasileiro premido entre as teorias racistas e a memória aviltante da servidão. O sujeito vê-se dilacerado diante das certezas da ciência confrontadas à natureza do vate, donde emerge uma incipiente crítica às teorias da inferioridade racial:

> Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d'Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d'hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Ante o concerto de vozes que o poema encerra, é significativa a adoção da terceira pessoa do singular, distanciamento que permitiria ver o impasse de modo imparcial. Mas o tom de serenidade será desmobilizado paulatinamente pelos dois parágrafos seguintes:

> Deus meu! Por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!
>
> Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?

Note-se, no desdobramento de vozes, o matiz dialógico: da terceira pessoa (na citação anterior) passa-se, após a interjeição com marcas de pessoalidade em "Deus meu!", ao modo impessoal indignado, porém ainda indeterminado; no segundo parágrafo, chega-se à primeira pessoa, à voz do poeta negro simbolista.

Característico do movimento oscilatório entre a adesão e a resistência às vozes hegemônicas, o sujeito desdobra-se entre eu e tu, expondo o impasse da alteridade do homem negro de letras distanciado da barbárie e, ao mesmo tempo, parte dela. O conflito revela marcas concretas da luta social: o desejo de adentrar o mundo dos brancos e obter lugar e reconhecimento social e a aversão aos ditames do discurso oficial que fazem da arte reprodução de lugares comuns e instrumento de demonização do negro.

O movimento do poema reveza a percepção de si face ao outro com a percepção de si como o outro. A confluência de vozes, afim à dinâmica social, vai de encontro à síntese. O processo de inacabamento frente à matéria social narrada comparte da inorganicidade e da fragmentação formais. Entretanto, não custa lembrar que a presença de vozes desarmônicas tornou o poema presa de leituras diversas: serviu àqueles que pretendiam ver na obra traços meramente biográficos, revelando o desejo de se tornar branco; ou, no polo oposto, expressava o anseio de Cruz e Sousa reconhecer-se como negro e postar-se ao lado dos abolicionistas. Tais leituras prescindem da complexa urdidura de vozes, de onde se divisa a problemática mais premente do poeta simbolista filho de escravos, um flagrante, em plena vigência das teses racistas, do lugar de fala do negro homem de letras ante os antagonismos de seu tempo.

Assim, o sujeito revela-se um duplo: é aquele que sofreu a exclusão e é aquele que observa o outro, num processo que contempla "o asco e a dor". Identifica a ideologia acachapante, investe contra ela, mas também reconhece em si traços desses ideais. Nesse trecho, ouve-se a voz da ciência da época:

> O temperamento entortava muito para o lado da África: — era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse certo como um termômetro!
>
> Ah! Incomparável espírito das estreitezas humanas, como és secularmente divino!

Por meio do dialogismo, descortina-se a apropriação da ciência que é mobilizada a fim de ser desconstruída: "o temperamento entortava muito para o lado da África". O uso do verbo "entortar" trai certa opção pelo jocoso que, deslocado, perde a conotação primeira e se faz ironia: o poeta alia dicção popular ao cientificismo, o que não condiz com o estilo empregado, revelando, pela apropriação inusitada, o contraste. No segundo parágrafo, põe-se a nu o ponto de vista crítico que une as duas falas, uma vez que a proposição não deixa dúvidas quanto à demolição do arcabouço científico. Essa voz que exclama também acusa a sutileza do matiz polifônico; a sentença final, a propósito da estreitez do espírito humano, assume a ordem superior cara aos juízos absolutos.

Entre a ideologia e a contraideologia não são claros os caminhos. A estrutura sofre as consequências das idas e vindas entre a adesão à ordem e a constatação da situação real e inescapável. A "torre de marfim" tornou-se quimera. O discurso cientificista é mobilizado por meio de uma estratégia que faz sua a ordem da traição: aproveita-se

da voz dominante e a desconstrói. Em outros momentos, o enfrentamento se fará pela valorização às avessas dos signos de inferioridade, sobretudo aqueles que, constituintes da lógica perversa de legitimação da ordem escravista, propagam a animalização e a demonização naturais do negro.[18]

No fragmento abaixo, observe-se como o eu aposta no culto elevado da arte. O "tu" é o outro representante do senso comum, da convenção artística e defensor dos valores estabelecidos:

> O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, truncar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar enfim toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.
>
> Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo — eu o sinto, eu o vejo! — te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa no organismo da Ideia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas.
>
> Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectiva, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto.

18. No contexto da sociedade escravista brasileira, o retrato do negro pautou-se por uma série de imagens demonizadas que articularam a ideia de inferioridade natural aos mitos cristãos legitimadores do racismo. Cruz e Sousa irá apropriar-se desses mitos e imagens corroendo-os ao inscrevê-los na história. Vale-se, para tanto, de uma reorientação de vários aspectos da semântica racista da época articulada à concepção simbolista do gênio criador. Cf. RUFINONI, Simone R. *A forma negra da morte. Um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa*. Dissertação de mestrado. USP/ FFLCH, 1999.

A arte simbolista comparece travestida pela significativa expressão "obra". O caráter crítico e a complexa teia de dizeres não ocultam a ambição pela glória em uma sociedade em que homens de letras eram signatários de certo poder. A despeito da ambição pelo reconhecimento de seus pares, a arte como permanência adquire outra dimensão. Em sua obra, não se trata de exceção a preocupação com a literatura como possibilidade de inscrição do poeta negro no mundo: é tema largamente versado, insistentemente reposto. A ênfase na *obra* do artista traz como contraponto a realidade do trabalho bruto, braçal. As idas e vindas entre o "eu" e o "tu" entretecem falas de uma sociedade escravocrata que se moderniza de modo contraditório, dando a ver as complexas relações entre trabalho escravo e intelectual num contexto de desqualificação do trabalho livre.

As sociedades modernas, ancoradas na prerrogativa do trabalho livre, veem a obra intelectual com certa desconfiança, uma vez que sobre ela paira o estigma da improdutividade, afastando-a do respeito reservado às realizações manuais. O predomínio da utilidade aparta, cada vez mais, trabalho manual de trabalho intelectual, condenando o homem de letras a certa posição de marginalidade.[19] Numa sociedade recém liberta da escravidão, porém, cuja vida social moldou-se pela convivência entre cativeiro e liberalismo, com as conhecidas relações de favor e compadrio que lhe são tributárias, a relação entre os dois modos de trabalho muda de sinal. Ao primeiro é reservado o desprezo, enquanto que o segundo é monopólio de poucos. Ante a atmosfera mental de país escravista, a complexidade e o sentido do trabalho do corpo e das mãos legitimam, para maior amplitude da discussão, a remissão aos critérios da Antiguidade.

De acordo com o mundo grego, a condição de escravo implicava inumanidade. No entanto, não se tratava de uma natureza inferior, mas de uma condição inferior; condenado à manutenção da vida, e consequentemente privado da humanidade livre, detentora da participação na pólis, estaria apartado da exigência única de cidadania. Assim é que a negação da humanidade do escravo relacionava-se à sua condição servil, de sujeição à necessidade. Qualquer alteração da condição de vida lhe permitiria a mudança de sua natureza e a manutenção da situação de submissão configurava desumanização.[20]

---

19. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, pp. 98-114.

20. Nesse aspecto, no caso brasileiro, em vista da impossibilidade histórica de desassociar o trabalho da animalidade, cabe considerar o quanto a inflexão suicida, que comparece em meio às muitas facetas que a morte assume na obra do poeta, ressoa o ato limite, único modo possível de restaurar a humanidade do negro ante a servidão e suas sequelas.

A escravidão moderna, acrescida do peso da inferioridade como fato científico, não oferece nenhuma via possível de humanização. A obsessão pela obra que restará, obra do poeta fabricada pelas mãos e não pelo trabalho bruto do corpo, pode repor a dicotomia entre *animal laborans* e *homo faber*, dada sua inserção na questão da escravidão. A obra é memória, monumento erigido pelo homem que o salvaguarda contra o esquecimento; os escravos não produzem *obra*, mas *trabalho*.[21] A obra de arte que fixa a memória dos homens é feita para e por homens livres. Para aquele que traz no corpo a lembrança do cativeiro, grande ambição seria a de realizar algo "inútil" que, contudo, contrariando o desdém pelo negro e pela arte simbolista, fixasse sua passagem no tempo, impondo o legado do sujeito pleno, acrescido da ousadia do caráter de artista assinalado.

O poeta negro livre trabalha com os signos de sua hora histórica: grava o estigma da cor e da violência do cativeiro, revelando o caráter falacioso da suposta mobilidade do mundo moderno. Daí a insistência na literatura como objeto que permanece, que sobreviverá à fugacidade, ao fincar suas raízes no tempo contra a corrosão e o fenecimento. Se a desconfiança jaz, por um lado, no caráter improdutivo do trabalho intelectual; por outro, só a obra de arte erige-se monumento durável o suficiente para fazer frente ao esquecimento, pois "é sempre na 'letra' morta que o 'espírito vivo' deve sobreviver".[22] *Homo faber*, cujas mãos negras constroem o monumento à memória.[23]

Documento irrevocável da condição paradoxal que implica a existência do artista negro, a obra, enquanto monumento civilizatório, está sujeita à sabotagem. Os índi-

---

21. Segundo Hannah Arendt, a distinção entre "obra" e "trabalho" recai sobre "as mãos que operam e o corpo que trabalha", op. cit., p. 98. O trabalho, fruto do esforço do *animal laborans*, é destinado ao consumo; já o *homo faber*, fabricante do mundo, produz obra durável, objetos de uso que permanecem, op. cit., pp. 154-6.

22. Id., p. 211

23. "Assim, a durabilidade das obras de arte é de uma ordem superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; elas podem alcançar a permanência através das eras. Nessa permanência, a estabilidade do artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ele ser habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Em nenhuma outra parte a mera durabilidade do mundo feito pelo homem aparece com tal pureza e claridade; em nenhuma outra parte, portanto, esse mundo-coisa [*thing-world*] se revela tão espetacularmente como morada não mortal para seres mortais. É como se a estabilidade mundana se tornasse transparente na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade — não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal alcançado por mãos mortais – tornou-se tangivelmente presente para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, falar e ser lido", id. p. 210.

ces que anunciam as possíveis investidas contra seu empenho em fugir à obscuridade assumem caráter gradativo e trabalham com sutilezas do discurso da época. Sujeita à profanação que implicaria "riscar", "traçar", "assinalar" os períodos de seu texto, a série culmina em "cortar [...] com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar enfim toda a obra", complemento que acrescenta à série de verbos o peso de uma experiência que parece reviver o que há por trás dos impedimentos tão duramente pronunciados. No parágrafo seguinte, vale-se dos sentidos aguçados do artista contra o virtual ataque do mundo branco; tais atributos, tomados aqui como positivos, estão calcados na suposta natureza excessivamente sensitiva do negro, cujas raízes remontam à ferocidade natural, índice de selvageria.[24] No trecho citado, os "golpes fundos" e a "dilaceração" que ameaçam a sua obra são expressões que acionam o conteúdo latente ao entremostrar parentesco com o castigo corporal. A hipótese fica mais clara em seguida: "Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectiva, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo". Os verbos que aludem à depredação adquirem conotação cada vez mais próxima da violência que incide sobre a pele: "ciliciar", "crucificar" são amenizados pelo sujeito "meu estilo" — além disso, de modo dialético e reversível, a agressão atinge o outro incapaz de reconhecer a obra do negro. O jogo de negaceios dá a ver um sistema de camadas, onde a violência contra o texto do artista excluído, ao visar a obra que se faz memória do condenado à barbárie, desveste-se camada da violência concreta, castigo que se imprime na pele do cativo.

O quanto confluem texto e corpo, dada a articulação entre a palavra, na acepção de *obra*, e escravidão, pode ser aferido nesta passagem: "desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto". O trânsito entre experiência estética e experiência física vem à tona; a imagem lembra o negro no pelourinho, "desnudado ao sol", cujas chagas, que pulsam sob as metáforas "expressões, nuances e expansibilidades", expostas são a prova pública da inumanidade do réu.

O pano de fundo do castigo corporal tinge outras cenas. Em seguida à vertigem profética de asserções, à previsão entusiasta do sucesso, emerge a constatação do

---

24. A passagem ecoa o poema em prosa "Capro", de *Evocações*, em que ocorre a apropriação da animalidade bárbara do negro articulada à teoria das correspondências e à voga do poeta assinalado, promovendo interessante releitura desses discursos. Cf. *A forma negra da morte: um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa*, op. cit.

impasse, que toma o lugar do idealismo. Longe da torre de marfim, mais próximo do cativeiro: mundo escravista cuja imagem-símbolo — espectro aviltante da tortura — é o pelourinho.

> Tu és dos de Cam, maldito réprobo, anatemizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido [...]
>
> ...
>
> Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá ser isso se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa dos gemidos, teoricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

O "tu", agora, é o outro de si mesmo. Uma voz interna, conhecedora dos meandros da ideologia, adverte esse outro interiorizado sobre sua ilusão. Multiplicam-se os motivos que impedem o sonho do artista supremo e o fazem emparedado: a natureza inferiorizada de sua raça e a filiação à África bárbara, de onde advém a reminiscência ao mito da maldição de Cam.

No desdobrar das vozes, o sujeito é acusado: "Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatemizado!" — o parentesco com o mito promove a reflexão sobre a maldição, a injustiça e a culpa. Segundo o texto bíblico, a cor escura é o resultado da descendência de Cam, filho de Noé, aquele que foi amaldiçoado ao cometer o pecado de ver a nudez do patriarca. Este mito, articulado ao colonialismo mercantil e, depois, à ciência, serviu como justificativa atemporal para a servidão.[25] O sinal de excepcionalidade tornou-se anátema.

Mito e história travam um pacto contra o iniciado que se torna petrificado; à realidade daquele que pertence à barbárie associa-se o arquétipo cristão. O cruel dialogismo entre eu e tu expõe o nervo aberto do impasse da constituição da alteridade negra,

---

25. Perfazendo o que Alfredo Bosi chama de "mito de Cam racionalizado". Cf. BOSI, Alfredo. "Sob o signo de Cam". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 271.

em que comparece a difícil apreensão poética do conflito de toda uma classe. Essa voz lírica orquestra discursos disseminados que, ostensivos ou camuflados, mapeiam a complexidade da vida social.

A forte imagem do indivíduo emparedado, cujos sentidos ressoam o intertexto com o conto de Poe, já seria muito bem escolhida caso se limitasse ao liame entre o gato negro e a circunstância de absoluta impossibilidade. Mas outros desdobramentos potencializam a referência e a individualizam. A ação compreende o processo temporal que consiste no acúmulo paulatino de pedras sobre pedras, metáfora que consegue dar conta dos impedimentos longamente experienciados, da angústia dos ideais soterrados por uma sociedade conservadora e racista. Num nível mais profundo, os obstáculos reais dão lugar ao recalcamento das perdas acumuladas que atingem o paroxismo, explodindo em indignação e blasfêmia traduzidas por uma linguagem crispada e pelo redimensionamento local da imagem simbolista.

A pulsão à morte que o emparedamento implica comunica-se com a morte social do negro, como se lê no fecho do poema:

> [...]
> Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários das vastas edificações do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.
>
> Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...
>
> E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...

A estrutura de constantes repetições aqui se intensifica, denunciando a prolixidade do texto, aspecto, entre outros, apontado como prova da má qualidade de sua produção em prosa. Não obstante, pode-se considerar o quanto essa linguagem retórica se esforça por dar conta da revolta impotente ante a constatação do curso da história da opressão, dando vazão ao caráter coletivo da experiência pessoal. As pedras que circundam o sujeito perfazem um túmulo que o sepulta vivo, daí que a linguagem carregada é afim ao sofrimento atroz que implica a morte em vida, símile da experiência social do negro.

"Emparedado" pode ser compreendido como uma espécie de texto em que culminam diversos temas da prosa do autor. Elenco que compreende o fracasso dos ideais que comparecem em tantos de seus textos: expõe a profissão de fé do artista simbolista, oferta a dor como meio de redenção, elabora as formas do mal como estratégia de combate. A perda das ilusões, a natureza vil do negro, o passado da África darão ensejo a duas imagens da queda hauridas dos mitos bíblicos; estas, reelaboradas, dialogam e se opõem.

Assim, além da remissão a Cam, o poeta dispõe também do parentesco com o anjo caído, que permitirá urdir o grito de revolta pela revitalização dialética do drama do rebelado. Se esses dois mitos se assemelham — dadas as invariáveis estruturais: proibição, transgressão, culpa e danação —, enquanto o primeiro se prestou à justificação da exclusão, o outro foi, ao longo da história das artes, relido e ressignificado, tornando-se moderno símbolo de revolta. O teor blasfematório, indignado e crivado por imagens soturnas, assume esse caráter ao aludir ao poeta como um anjo maldito, cuja técnica polifônica permite fazê-lo uma espécie de traidor dos anteriormente cobiçados valores da elite. As outras camadas dessa complexa teia articulam esse satanismo à semântica demonizadora do negro e ao ideário em torno do escolhido, o "supercivilizado dos sentidos". Como resultado, o poema promove a vinculação do embate concreto à maldição bíblica: o arquétipo da queda primordial, ao mesmo tempo em que legitima a gênese do cativeiro, o enfrenta, por meio da prosa que se vale da imprecação satânica contra as ilegítimas bases da opressão.

A peculiar fatura — caudal prolixo e embriagante de vozes e símbolos — cunha, aos poucos, um espaço literário de tensões consubstanciadas pela figuração de um *lugar de fala* específico: o do *visionário satânico*, a uma só vez, eleito e excluído. A conquista desse lócus poético ancora-se na desconstrução e revalidação da semântica das formas do mal mítico e social. As nuances dessa apropriação, para além da irregularidade formal, permitem aferir como a literatura de Cruz e Sousa urdiu o vínculo entre o mal, tornado fonte de resistência, e o estatuto simbolista do gênio criador, promovendo

curiosa confluência de sentido que diz muito da vida social brasileira sob o crivo do discurso indireto da imagem.

Por meio do confronto de vozes é possível traçar as linhas de força da difícil alteridade do negro no Brasil de fins do século XIX, imagem agravada pela especificidade desse homem de letras na periferia, premido entre a idealidade e o cativeiro. Cada vez mais distante da torre de marfim, a ascese dá-se sob a forma invertida do paradoxo: pelo avesso do discurso da época, formas do mal se tornam modos poeticamente eficazes de enfrentamento e representação.

Simone Rossinetti Rufinoni é professora de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autora de *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna* (Edusp/ Nankin, 2010)

A tessitura racional do símbolo: Alphonsus de Guimaraens, Poe e os franceses[1]

Francine Fernandes Weiss Ricieri

RESUMO: Este texto toma como ponto de partida alguns textos em prosa de Alphonsus de Guimaraens para analisar aspectos do que seriam elementos racionais discerníveis em seu projeto poético. Tais elementos parecem permitir, ainda, estabelecer pontos de contato entre o escritor e alguns de seus referenciais de escrita poética, em especial Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.
PALAVRAS-CHAVE: Alphonsus de Guimaraens, poesia brasileira, século XIX.

ABSTRACT: *This paper analyses a selection of prose texts written by the Brazilian poet Alphonsus de Guimaraens. It aims to describe how rational principles seem to organize Guimaraens' poetic project and establish correlations between Guimaraens and some of his poetic influences, mainly Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire.*
KEYWORDS: *Alphonsus de Guimaraens, Brazilian poetry, 19th century.*

1. Este texto integra o livro *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*, a ser publicado em coedição (EDUSP/EDUNIFESP).

Uma alusão textual à palavra "símbolo" pode ser encontrada em um texto em prosa escrito por Alphonsus de Guimaraens e que recebeu o curioso título "Citarpa".[2] Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) escreveu, como se sabe, sobretudo, poesia, ainda que se possam anotar algumas incursões pela crônica, registradas em sua atuação jornalística e em parte recolhidas em organizações póstumas, ou na coletânea *Mendigos*, de 1920.

Os poemas foram, de modo sistemático e gradativo, sendo organizados pelo próprio autor que, em 1899, publicou o *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, *Câmara Ardente*[3] e *Dona Mística*. Em 1902, o livro que teria sido o primeiro por ele preparado, *Kiriale*, aparece em sua organização definitiva, seguindo-se um longo silêncio editorial, interrompido apenas pelo mencionado *Mendigos*, surgido no ano anterior ao do desaparecimento do poeta, que deixou no prelo e ainda pôde revisar o volume de versos em francês, *Pauvre Lyre* (1921).

Dentre os textos publicados em *Mendigos*, alguns figuram entre experimentos que denominaríamos, talvez, prosa poética, como parece ser o caso de "Citarpa". *Mendigos* parece carecer de um princípio de coesão interno, seja temático, seja estilístico, seja de outra natureza. Narrativas sobre leprosos, pesadelos envolvendo cemitérios com toques macabros, um clube de suicidas, mulheres misteriosamente sedutoras com seus "olhos vítreos", amadas mortas ou adúlteras são intercaladas com outras, embutindo reflexões sobre o efeito de Wagner nas vacas leiteiras, ou juízos críticos sobre a obra de Tolstoi, o Carnaval, os órgãos internos do corpo humano e sua cura, o comportamento indecoroso dos políticos, a defesa das Academias de Letras, aspectos de história antiga, misérias de um professor primário, ou ainda comentários sobre a dança e o rei Davi.

Evidentemente, o princípio coesivo é externo à coletânea e os textos se unificam apenas pela procedência comum, o jornal. Ao preparar o livro, Alphonsus de Guimaraens seleciona e retrabalha publicações em prosa dispersas em jornais como *Conceição do Serro*, *O Germinal* (Mariana) e *A Gazeta* (São Paulo), o *Comércio de São Paulo*, no *Correio Paulistano*, no *Diário Mercantil* e em *O Estado de São Paulo*.

Praticamente todos os textos de *Mendigos* são acrescidos de observações, em nota: "grandemente modificada pelo autor para sua inserção em livro"; "muito modifi-

2. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, pp. 402-5.

3. *Câmara Ardente* trazia uma dedicatória a *Jacques d'Avray*, "Prince Royal du Symbole et Grand Poète Inconnu", que pode ser traduzida como: "Príncipe Real do Símbolo e Grande Poeta Desconhecido".

cada"; "o autor introduziu grandes modificações"; "refundida para inserção em livro".[4] Tais cuidados permitiriam, caso viessem a ser estudados, que se buscassem maiores esclarecimentos a propósito da convivência do jornalista com o literato.

Sem que se possa indicar data precisa para uma primeira versão de "Citarpa" (meados da década de 1890), as "leituras mal assimiladas de Poe" a que já se referiu Brito Broca parecem presentes naquelas páginas.[5] No início do texto, um sujeito masculino lamenta a ausência de uma "misteriosa dama" e "fita um relógio", que lhe parece marcar o "instante suspensivo" em que Deus havia expulso "do horto edênico" o primeiro "par pecaminoso, que quisera matar a sede de amor na fonte castália dos beijos":

> E fora também aquele o instante em que ela me aparecera e de mim se separara, ela, Citarpa, o símbolo corpóreo da minha ilusão no mundo, a imagem que sonhara o espírito medievo que dentro de mim se aterroriza. Inéditos para mim, pois que ninguém os divulgara, nem a minha alma os tinha concebido ainda, os sonhos de vagas reminiscências evocativas que me enchiam a memória; e com os olhos de quem vê fantasmas, pendido o corpo à beira de um despenhadeiro vertiginoso e funesto, que tinha, no entanto, as margens alcatifadas de estrelas atraentes, fiquei extático e mudo, entre a iminência de um naufrágio por mim próprio pressagiado e o porto calmo e doirado que esperava, além, aqueles a quem a ventura afaga.[6]

Aludindo a Citarpa como *imagem*, como "símbolo corpóreo", o sujeito se refere a uma mulher que lhe aparece no preciso instante em que dele se separa. Citarpa, portanto, "símbolo corpóreo de minha ilusão no mundo", configura uma *ilusão* ambígua: corpo feminino evocador de símbolos, símbolo evocador de um corpo feminino. Desperta, ainda, "vagas reminiscências evocativas" que enchem a memória do sujeito: com "olhos de quem vê fantasmas", ele se posiciona de modo *extático* e mudo, com o corpo pendido "à beira de um despenhadeiro vertiginoso e funesto, que tinha, no entanto, as margens alcatifadas de estrelas atraentes". A paralisia talvez possa ser associada aos pares imagéticos em oposição: fantasmas e sonhos; despenhadeiro vertiginoso e funesto e margens

4. GUIMARAENS, Alphonsus de. Op. cit., pp. 719-20.
5. BROCA, Brito. "Alphonsus de Guimaraens, jornalista. Suas crônicas no *Mercantil*, um aspecto inédito do poeta de Kiriale". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 maio 1951. "Letras e Artes", ano 6, n. 207, p. 4.
6. GUIMARAENS, Alphonsus de. Op. cit., p. 402.

alcatifadas de estrelas atraentes, "naufrágio e porto calmo". Dos paradoxos estruturados, da complicação dos pares resta uma "sentença irrevogável": a perdição dos danados. Perseguido por legiões de duendes, o sujeito prossegue na construção de uma figura que se vai formalizando diante do leitor, em processo pontuado por ambivalências:

> Os olhos dos mortos (das mortas amadas), embaciados e fixos, abrem-se dentro de nós como perpétuas roxas. Acontecera-me assim com os olhos vítreos de Citarpa. [...] Quando ela me aparecera de imprevisto, com a cabeleira de penas de corvo suntuosamente solta, e o busto virgínio suspenso pelas asas brancas dos seus braços, o primeiro gesto de admiração sucedeu-me a genuflexão de quem ia adorar. Senti-me preso para sempre ao fulgor sidéreo que emanava do seu vulto [...].[7]

Os leitores de Poe terão reconhecido, nos trechos selecionados, diversas imagens, recorrentes e superpostas. Os leitores de Bachelard terão identificado diversos procedimentos instauradores de modos específicos do que o filósofo perseguiu em Poe e outros literatos, sob a denominação ampla de "devaneios".

Embora estejamos diante de um texto em prosa, não é tão difícil observar que a organização textual se faz por um acúmulo de imagens, frequentemente marcadas pela formulação de paradoxos ou contraposições violentas que se conjugam, a ponto de se tornar difícil, inclusive, delinear algo que pudesse constituir-se como uma progressão narrativa. Temos: uma estranha mulher que o toque pode desfazer; uma distância feita de proximidade; uma recusa do sensório construída em pleno exercício de orgias imaginárias; um corpo vivo em convívio com larvas; uma presença que desencadeia consciência do (no) mais denso alheamento.

A certa altura do texto, a musa de vestidos claros é assimilada à música e de "cítara eólia" concretiza-se a possibilidade de ainda outra junção: a associação entre a segunda metade do nome e outro instrumento musical, a harpa. Sugerida como instrumento duplicante, a musa parece integrar ambivalências e referências sonoras múltiplas (cítara, harpa, lira), passando a se delimitar como uma projeção do que pudessem ser as *agonias* do sujeito que a evoca.

Fixada como "imagem", mas também como "símbolo", Citarpa remete o crítico, ainda, a reminiscências do conceito de símbolo a que se referia Mallarmé na entrevista

7. Id., p. 404.

concedida, em 1891, ao jornalista organizador de uma enquete sobre a literatura que lhe era contemporânea. Em 1893, em carta a Freitas Valle, Guimaraens prometia ao amigo o livro que continha a entrevista, confidenciando-lhe sua simpatia pelas palavras do francês. Transcrevo:

> Ouro Preto, 27 de abril de 93.
>
> Fiquem descansados, lá lhe levo a *Enquête*. Por hoje vai um pedacinho de riso roubado ao *interview* com Mallarmé. Lendo-o, tem-se a ideia perfeita do Simbolismo. Fala Stéphane: "*Les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentent les objets directement. Je pense qu´il faut, au contraire, qu'il n'y a qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries susciteés par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère, ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nomer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole!!*".
>
> Evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões a sensações de dolorosa melancolia que sentimos, deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de um período crepusculejado pelo mistério do Lá-Em Cima, poder exprimir a saudade que todos temos de um mundo que nunca vivemos, de uma mulher que nunca amamos... Deve ser tão grande![8]

Esquivando-se de apresentar diretamente seu *objeto*, Guimaraens, ao fragmentar a figura central de "Citarpa", decompondo-a em imagens parciais que se acumulam e contrapõem, remete igualmente aos poemas em prosa de Baudelaire, que, no limiar das marcas características dos gêneros, escreveu prosa calcada em imagens, em que, com frequência, duplicavam-se construções de sua lírica, com apropriação esparsa de outros recursos associáveis ao gênero poético. Não são poucas as imagens contidas nesta parcela da prosa de Alphonsus a atualizarem aspectos mais comuns ao texto poético para exprimir suas ambivalências, ou o gosto por certo conjunto de elementos dissonantes, que se apresentam associados. O processo parece recorrente em outro texto em prosa (poética) publicado na coletânea *Mendigos*, com o título "Ismália":

---

8. BUENO, Alexei. *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 3.

Ismália

Quando ela se morreu, os seus olhos continuaram a mirar-me; não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos. Os meus olhos, no entanto, não os deixavam sós: miravam-nos também, com a mesma fixidez.

Eu via, de quando em quando, um cisne poisar na luz metálica dos olhos dela; era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras.

[...] O cisne, que era a sua alma, adejou para o céu, e nunca mais voltou para o ninho onde vivera durante quinze primaveras; mas os olhos dela continuaram a mirar-se eternamente, porque eu não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos.[9]

Como se pode notar, as imagens de "Ismália" dialogam com os escritos a *Citarpa*. Em ambos os textos, figuras se soltam, tocam-se vagamente, em nexos ausentes ou imperceptíveis. Olhos fixos de morta insepulta obcecam um enamorado que dela não se pode libertar. Perseguido, este sujeito também com olhares persegue, enlaça, tentando reter. E o reencontro dos separados faz-se em frêmitos, espasmos, sorrisos, fogos-fátuos, arfares de seios, estremecimentos de campo virgem subitamente beijado. É certo, também, que a conversão da imagem em alegoria com chave e tradução fornecidas afasta o texto dos elaborados procedimentos mallarmaicos (o cisne? "... era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras").

As relações com Poe, contudo, permanecem evidentes, entre outros aspectos, nesses olhos que teimam em não se fechar. E Poe não comparece aqui apenas pela via das imagens, já que um processo criativo se delineia, e talvez deva ser enfatizado o modo como as diferentes versões de *Citarpa* se vão convertendo em *Ismália*, que é, enfim, também um conhecido poema de Alphonsus de Guimaraens, cuja última versão data de 1919, ou 1923, conforme o critério que se adote para tal datação.

Publiquei na revista *Manuscrítica*[10] uma análise detalhada do poema em questão, que não retomo aqui, indo direto ao ponto que organiza esta exposição, e que propus em seu título. Se, por um lado, os escritos a Citarpa e o aspecto um pouco grosseiro, mal

---

9. GUIMARAENS, Alphonsus de. Op. cit., pp. 467-8.

10. RICIERI, Francine Fernandes Weiss. "As várias formas de Ismália: espelhamentos, tensões, poéticas". *Manuscrítica*. São Paulo, v. 11, pp. 189-200, 2003.

acabado talvez, que discernimos nestes textos em prosa nos remetem a certa concepção associável ao conceito de *símbolo*, por outro, a fatura muito mais concisa e precisa do poema "Ismália" em sua versão final (ou naqueles que se aproximam desta última) nos remete a uma outra concepção que lhe é diretamente associada e que não é estranha ao que se discute aqui.

Ora, na mesma *Enquête*[11] em que Mallarmé apresentava a célebre definição de símbolo transcrita nas páginas anteriores, Maurice Maeterlinck declarava a necessidade de que o artista fosse passivo ao símbolo, evocando, assim, a herança de uma espécie de escrita que resiste ou se contrapõe ao racionalismo e que encontraríamos no Baudelaire do poema "Correspondances". Assim se pronuncia Maeterlinck no texto mencionado:

> [...] o poeta [...] é mais ou menos poderoso, não devido àquilo que ele próprio faz, mas àquilo que consegue fazer os outros executar, e pela ordem misteriosa e eterna e a força oculta das coisas! Ele deve colocar-se na posição em que a Eternidade apoia suas palavras, e cada movimento de seu pensamento deve ser aprovado e multiplicado pela força da gravidade do pensamento único e eterno! O poeta deve, no meu entender, ser passivo ao símbolo, e o símbolo mais puro talvez seja o que acontece sem o seu conhecimento e até mesmo contrariamente às suas intenções...[12]

Como se poderia talvez, sem muita dificuldade, ler no poema "Correspondances", o mundo aparece, aqui, como dotado de leis misteriosas, a que o poeta se deve submeter passivamente, ou, ao menos, sem intervenção racional. Se, ao que parece, tal concepção não teria sido estranha à pratica poética de Alphonsus de Guimaraens até por volta de 1895, o fato é que, nos cinco anos que se seguem e mesmo depois, um outro Baudelaire é que parece evocado por sua escrita. Aquele Baudelaire que entendeu a inspiração como a "recompensa do esforço cotidiano": o poeta do método. Aquele que entendeu a obra concluída como síntese harmônica de elementos de procedência vária, como uma espécie de triunfo sobre o acidental, como a consecução de um sistema complexo e coerente de relações recíprocas, conforme podemos observar da história das suas

---

11. HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Vanves: Thot, 1984. 380 p.
12. GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 109.

flores do mal. Como um jogo calculado e incansável por meio do qual se pretendeu o domínio ou uma vitória provisória sobre esse mesmo acaso.

Nesse sentido, é elucidativo lembrar que a obra *As flores do mal*, publicada em sua primeira versão em 1857, por Charles Baudelaire, apresenta uma rígida estruturação interna que materializa claramente a intelectualização do poético mencionada. Enquanto alguns livros de poemas anteriores não possuem maior preocupação com a organização estrutural, uma das significativas contribuições de Baudelaire à poesia de seu tempo foi a incorporação de tal cuidado à concepção de sua obra *As flores do mal*, livro considerado um dos mais rigorosamente arquitetados de toda a literatura europeia. Baudelaire destacou por diversas vezes o fato de não se tratar de um simples álbum em que os poemas haviam sido inseridos aleatoriamente, alertando para o caráter estruturado da obra, com começo, desenvolvimento articulado e fim.

Edgar Allan Poe, anteriormente, introduzira a noção de cálculo e raciocínio em sua reflexão sobre poesia. Baudelaire, por volta de 1845, esboça um molde para a primeira edição de seu livro e tudo que lhe acrescenta posteriormente guarda relação com a concepção inicial. Naquela primeira versão, era decisivo até mesmo o costume antigo de numerar as composições. Edições posteriores abandonam a distribuição numérica, mas a ordem interna é reforçada. Observe-se, ainda, que a simbólica católica da Alta Idade Média também parece ter relações com a preocupação orgânica de Baudelaire, um poeta fortemente marcado pelo imaginário católico.

De resto, em se tratando de Poe, tal reflexão remete quase que inevitavelmente a sua "Filosofia da composição", escrita a propósito do poema "O corvo". E esse poema parece fortemente evocado em um poema específico de Guimaraens: "A cabeça de corvo". Inicialmente publicado em *O Mercantil*, em 3 de outubro de 1890, foi bastante retrabalhado até chegar à versão definitiva. "O corvo", de Edgar Allan Poe, aparecera em 29 de janeiro de 1845, no *The Evening Mirror*. Alphonsus de Guimaraens conhecia o texto do americano e, em crônica publicada em *O Mercantil*, em 4 de dezembro de 1890, evidencia a impregnação por imagens utilizadas pelo cantor de Lenore.

Em se tratando de sublinhar que a racionalidade, ao final, preside o modo como Guimaraens, no conjunto de sua produção, formula sua peculiar equação de *símbolo*, uma última consideração talvez seja pertinente. Diz respeito à cronologia de suas publicações. Embora diversos registros indiquem que o livro *Kiriale*, de que consta o poema referido ("A cabeça de corvo"), tenha sido a primeira obra do poeta a se encontrar *pronta* para publicação (na primeira metade da década de 1890, ou pouco mais), a proposta de trazer seus poemas a público foi sendo adiada até que, no ano de 1899, editaram-se

em um único volume *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara Ardente* e, poucos meses depois, *Dona Mística*, ficando inédito até 1902 aquele que seria o *primeiro*.

Falta informação precisa sobre as razões concretas da oscilação quanto à obra *inicial* e avultam especulações sobre a "inversão" que deu precedência à publicação dúplice contendo o *Setenário* e os catorze poemas de *Câmara Ardente*. Na tentativa de atribuir sentido a esse movimento, o primeiro impulso talvez fosse emprestar ao fato as interpretações que têm sido dadas ao conjunto da produção alphonsina. A inversão denotaria, assim considerada, a precedência localizável nas obras referidas da temática místico-católica no imaginário de um poeta em cuja "adolescência" intelectual constaria um namoro sem consequências com certo satanismo de importação francesa (mais especificamente, de extração baudelairiana) — visível em *Kiriale* e em alguns textos em prosa.

Essa leitura já não seria exatamente precisa se nos ativéssemos ao caso da "dobradinha" de estreia. O *Setenário*, a despeito de seu evidente confessionalismo, que levou a crítica pioneira de José Veríssimo a referir-se a ele como "o caso piedoso posto em versos",[13] estrutura-se de modo a atualizar uma intelecção do poético que remete diretamente a concepções que são concretizadas em obras como a de Charles Baudelaire e escritores afins. O problema não será totalmente examinado aqui, mas a organização da obra (estruturada não como simples reunião, mas como conjunção significante de poemas) impõe-se à reflexão, ainda que desconsideremos cartas, epígrafes ou citações do autor que parecem sugerir aquele "parentesco" intelectual. A complexidade da organização suplanta evidências primárias, como a divisão dos 49 sonetos em sete grupos de "Dores", ou as referências intertextuais e metapoéticas estrategicamente inseridas aqui e ali e, em escala menor, faz-se sentir também em *Câmara Ardente*.

Que intelecção do poético seria essa, discernível na organização do *Setenário*? O gosto pela estrutura complexa e pelos agrupamentos em sete poderia remeter a elementos que vão além daqueles explicitados no tema central do livro. Ou seja, além do marianismo católico dado no tema, a forma do livro remete à reflexão sobre a obra literária enquanto objeto passível de edificação racional, objeto *arquitetável*, formalmente denso. Trata-se, enfim, de um escritor que se revelou empenhado no planejamento formal de seus livros, não apenas na estruturação do *Setenário*, mas, ainda, na prepa-

13. VERÍSSIMO, José. "Um poeta simbolista. O snr. Alphonsus de Guimaraens". In: *Estudos de literatura brasileira*: 2ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1901, p. 228.

ração de *Câmara Ardente* e, por fim, em diversos elementos visíveis na disposição dos poemas de *Kiriale***.**

Traçando percursos próprios não erigidos sem alguns ensaios acidentados por entre os passos dos poetas citados, os poetas de sua predileção, Alphonsus de Guimaraens vai realizando, ao longo de seu processo poético, uma passagem em cujo percurso não se encontra solitário: a passagem do poeta percebido como vate ao poeta percebido como *homo faber.* E o que se fabricará, então, o poema, de algum modo profana radicalmente um passado em meio ao qual se vaticinavam, ainda, alianças. Como o poema a "Cabeça de corvo" sinalizava em sua estrofe final, é um tempo de radical divórcio entre a escrita e o mundo utilitário. Divórcio que reverbera alguns dos mais bem urdidos nós do que se denominou modernidade.

Francine Fernandes Weiss Ricieri é professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, Campus Guarulhos. Organizou os livros *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* e *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea.* Encontra-se no prelo seu trabalho de doutoramento, *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*. Atualmente desenvolve pesquisa sobre poesia narrativa contemporânea.

O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação

Jefferson Agostini Mello

RESUMO: Muitos dos poemas em prosa de Cruz e Sousa e de Raul Pompeia constituem uma metáfora da própria escrita do poema em prosa e da sua característica de *work in progress*. Ainda, em sua ambivalência, alguns podem remeter igualmente ao aspecto provisório da sociedade brasileira, sempre em transformação e pronta para se reinventar, pois, em boa medida, dependente dos rumos do capital internacional. Mas, ao dialogarem com esse contexto histórico, também por conta de seus traços formais, alguns poemas em prosa desses autores também fazem, indiretamente, a crítica do que as elites desejavam permanente e acabado: a Europa nos trópicos. Este texto explora as potencialidades críticas do poema em prosa de Cruz e Sousa e Raul Pompeia a partir de aspectos como inacabamento, deformidade e monstruosidade.
PALAVRAS-CHAVE: Poema em prosa, Simbolismo no Brasil, Cruz e Sousa, Raul Pompeia.

ABSTRACT: *Many of Cruz e Sousa and Raul Pompeia's prose poems may be read as a metaphor for the prose poem's* écriture *and its* work-in-progress *style. Also, in their ambivalence, they may represent the provisional status of the Brazilian society, ever-changing and ready to reinvent itself, in part because of its dependence of international capital. Nevertheless, as these prose poems implicitly mention the historical context, mostly due to its formal aspects, they criticize what the Brazilian elites of the late 19th century had always wished for, i.e., Europe in the tropics. This essay explores the critical potentiality of the prose poem in Cruz e Sousa and Raul Pompeia through stylistic aspects, such as incompleteness, deformity and monstrosity.*
KEYWORDS: *Prose poem, Symbolism in Brazil, Cruz e Sousa, Raul Pompeia.*

1.

Muitos dos poemas em prosa de Cruz e Sousa e de Raul Pompeia constituem uma metáfora da própria escrita do poema em prosa, que possui como um de seus traços estilísticos o de ser também um *work in progress*, isto é, um texto inacabado, em processo. Ainda, em sua ambivalência, alguns dos poemas em prosa desses dois autores, na verdade as primeiras experiências dessa escrita no Brasil, podem remeter igualmente ao aspecto provisório da sociedade brasileira do final do século XIX, sempre em transformação e pronta para se reinventar, pois, em boa medida, dependente dos rumos do capital internacional. Mas, ao dialogarem com esse contexto histórico, também por conta de seus traços formais, alguns poemas em prosa desses autores também fazem, indiretamente, a crítica do que as elites da época desejavam permanente e acabado: a Europa nos trópicos. Neste ensaio, visa-se à exploração das potencialidades críticas do poema em prosa de Cruz e Sousa e Raul Pompeia, a partir de aspectos como inacabamento, deformidade e monstruosidade, que, de certo modo, os aproximam.

No poema em prosa "Umbra", do livro *Missal* (1893) de Cruz e Sousa, o eu do poema, logo após voltar da rua, traz à tona um cenário de reforma urbana, fixando-se tanto nos homens ao trabalho quanto no terreno mutilado. A forma, reduzida ao mínimo e mimetizando as notas de um diário, busca apreender o instante poético e, pela adjetivação empregada, o sobressalto do eu:

> À turba luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas valas cavadas a fresco, onde alguns homens ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade.
>
> A terra, em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e calcária, com imensa quantidade de pedras sobrepostas, dá a ideia da derrocada de terrenos abalados por bruscas convulsões subterrâneas.
>
> Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão, um desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-se fatalmente na Morte...[1]

1. CRUZ E SOUSA, João da. *Missal e Broqueis*. Cruz e Sousa. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 85-6.

À primeira vista, essas imagens evocam um país em reforma e assustado com as novidades.[2] Ainda, tendo em vista o conjunto da obra de Cruz e Sousa, são imagens que articulam a realidade ao demoníaco, isto é, a um mundo em negativo, sombrio, que persegue, no seu recolhimento, o eu do poema; trata-se de uma maneira de apresentação da realidade social e/ou da subjetividade que pode ser lida, igualmente, em outros textos do poeta.[3] Mas, além disso, chama a atenção nesse poema em prosa o diálogo que ali se estabelece com a ainda recente tradição dessa escrita, por meio da correspondência da arquitetura poética com a urbana.

Com efeito, as origens do poema em prosa, nos séculos XVIII e XIX, são tanto as traduções da Bíblia e dos autores greco-latinos quanto a construção do espírito nacional, como se pode ler nos poemas épicos de Ossian, uma invenção do escocês James Macpherson, na prosa poética de Chateubriand e, no caso brasileiro, em *Iracema*, de José de Alencar. De modo que, caso não se separe radicalmente a prosa poética do poema em prosa, faz sentido vincular este último — segundo sugere Marcelin Pleynet, referindo-se ao contexto francês — ao trabalho de tradução e ao interesse pelas línguas e culturas estrangeiras, frutos do romantismo:

> O trabalho de tradução [...] me parece um elemento particularmente significativo do que eu gostaria de reter a respeito do espírito do poema em prosa. O poema em prosa teste-

---

2. Comentando a passagem do Império para a República, Nicolau Sevcenko defende que "nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos". SEVCENKO, Nicolau. "Introdução". In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, pp. 7-8.

3. David Arrigucci Jr., em ensaio sobre o poema "Olhos do sonho", de *Faróis* (1897), chama a atenção para o aspecto demoníaco, presente em diversas passagens desse poema de Cruz e Sousa. Segundo Arrigucci Jr., em "Olhos do sonho", "a noite recobre o que não se diz ou não se pode dizer, como se abrigasse o mundo dos refugos do desejo, o mundo tomado pelas imagens demoníacas. A realidade parece ter se transferido para esse outro lugar, de sombras e terror. E um sentimento de profunda melancolia, equivalente ao sentimento de morte em vida, habita com naturalidade esse mundo noturno das imagens de pesadelo. Elas tomam a cena e criam o clima da ação persecutória, cuja arbitrariedade realça, no entanto, a ironia dessa situação trágica". ARRIGUCCI JR., Davi. "A noite de Cruz e Sousa". In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 171.

munharia, então, que a aventura da língua francesa participa de um espírito de tradução, de um espírito que faz passar, que difunde a poesia na prosa [...].[4] (p. 75)

Nesse sentido, também é possível pensar o poema em prosa — para usar a imagem de Cruz e Sousa no trecho acima transcrito — como um canteiro de obras: um texto trabalhado a partir de outros textos, em que se percebem desdobramentos do poético, em vez de acabamento e completude. Ademais, esse espaço literário, entendido como tradução e adaptação, sugere uma espécie de zona de contato, em que o Mesmo e o Outro se sobredeterminam — não à toa, o poema em prosa nasce no mesmo período em que se institui outra escrita híbrida, a saber, o relato de viagem naturalista.[5]

Se, como aponta Barbara Johnson, "vendo-se como a voz imediata da alma, da expressão original da subjetividade, a poesia não consegue perceber tanto o seu status de código, quanto a sua relação com outros códigos, ou seja, a sua mutilação necessária, produzida pelo processo mesmo de exclusão, do que seu sentido de totalidade e originalidade de fato depende",[6] o poema em prosa surge como o duplo da poesia, aquilo que, na sua composição, esta negligenciou, mas que a compõe e a denuncia enquanto código feito por meio do corte do prosaico, isto é, do que não se adapta ao poético. Em outras

---

4. PLEYNET, Marcelin. "Le poème en prose et la poésie". In: *L'Infini*, n. 48, *hiver* 1994, pp. 67-84. Optei por traduzir todos os textos teóricos e críticos em língua estrangeira sem versão para o português. Os textos literários aparecem apenas no original.

5. O conceito "zona de contato" é de Mary Louise Pratt, empregado em seu livro sobre relatos de viajantes: *Os olhos do império.* Segundo Pratt, na introdução do seu estudo, "o conceito 'zona de contato' é utilizado frequentemente em minha discussão como sinônimo de 'fronteira colonial'. Mas enquanto este último termo se baseia numa perspectiva expansionista europeia (a fronteira é uma fronteira apenas no que diz respeito à Europa), 'zona de contato' é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar o termo 'contato', procuro enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação. Uma 'perspectiva de contato' põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas relações uns com os outros". PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999. p. 32.

6. JOHNSON, Barbara. "Poetry and Its Double: Two Invitations au Voyage". In: *The Critical Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 47. Em seu estudo sobre o poema em prosa, Johnson chega a essa conclusão por meio da comparação dos dois "Invitation au voyage" de Baudelaire, a versão em prosa e a em verso,

palavras, produzido na relação com a poesia, e a partir da poesia, da sua tradução, o poema em prosa explicitaria o aspecto construtivo de qualquer código.

Assim, voltando a "Umbra", Cruz e Sousa sugere, num primeiro nível, uma correspondência do poema em prosa com esse duplo, que mostra as entranhas — "os formidáveis ventres abertos" — também do poético. Num segundo nível, apresenta outra homologia, do processo construtivo do poema em prosa com a cidade que se reforma e que, nesse movimento, exclui as suas partes indesejadas, para tentar se mostrar intacta. De forma ambivalente, a revolta no terreno pode se referir tanto a um espaço urbano em mutação — à capital da República que nascia e que, de acordo com seus ideólogos e administradores, precisava livrar-se dos seus dejetos e do seu passado, dos quais entretanto não conseguia livrar-se — como também à linguagem *em trabalho* no poema em prosa.

Ao exigir do poema em prosa os mesmos atributos do poético, isto é, do lírico (brevidade, densidade, gratuidade, autonomia, organicidade), a crítica em geral o toma pelo que ele pode não ser, ou pelo que pode ser o oposto dele.[7] Como argumentou Clive Scott, outro estudioso dessa escrita, em texto em que busca ressaltar, justamente, o seu aspecto inorgânico, inacabado, isto é, em processo,

> muitas vezes o poema em prosa parece ser um método de captar o pré-poético; o dinamismo dos poemas de Rimbaud deve-se em larga medida a um nascer, a um tomar ou mudar de forma. Aqui, a própria fluidez do gênero deriva de seu objetivo de registrar nada mais do que o impulso de fazer poesia, o surgimento da matéria-prima poética. É a gestação tornada visível, a tentativa muitas vezes canhestra de algo vir a ser, e ser de modo único.[8]

Nessa perspectiva, o poema em prosa seria menos o poema construído do que uma amostra dos bastidores da criação, isto é, desse canteiro de obras. Nele, estão expostos os

---

7. De acordo com Suzanne Bernard, que escreveu um volumoso estudo sobre o poema em prosa, este certamente "comporta um princípio anárquico e destruidor, pois ele nasce de uma revolta contra as leis da métrica e da prosódia — e muitas vezes contra as leis habituais da linguagem; mas toda a revolta contra as leis existentes é obrigada, muito rapidamente, se ela quer ser uma obra viável, a substituir essas leis por outras, sob pena de acabar inorgânica e informe. Ora, é uma exigência própria à poesia chegar à criação de uma *forma*, ou seja, exprimir, organizar o mundo obscuro que o poeta carrega dentro de si". BERNARD, Suzzane. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours.* Paris: Nizet, 1959, p. 13.

8. SCOTT, Clive. "O poema em prosa e o verso livre". In: *Modernismo*: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 289.

defeitos de composição, os devaneios e, concomitantemente, a busca de originalidade. Ainda, e mais importante, ele procura, como se disse, exibir a genealogia da criação poética, contra o seu acabamento ou permanência. Com isso, ele se opõe, igualmente, à usura, isto é, à contenção da língua. Segundo Pleynet, "independente do ponto de vista que o considerarmos não podemos não constatar que o poema em prosa está ligado a um novo mundo de penetração e de revelação da presença da poesia como aparição da verdade na língua". O trabalho "da língua na língua", que "o poema em prosa assinala ao mesmo tempo que o dissimula",[9] abriria, de acordo com Pleynet, um campo de possibilidades.

Por isso, talvez, que, quando não cumpre a promessa de ser *como se fosse* um poema na fôrma da prosa, o poema em prosa seja lido, tanto no Brasil da Primeira República quanto na França de Napoleão III, como um tipo de escrita disforme. Porque no seu espaço estão autorizados todos os excessos que os modernizadores e os poetas oficiais visam a esconder. No caso de "Umbra", ele acaba se tornando, ao mesmo tempo, uma alegoria da transformação urbana e uma forma de desnudamento de um Brasil republicano e despótico. Dito de outro modo, se, por um lado, ele mimetiza, por sua forma, o bota abaixo, a dança das cadeiras, a precariedade econômica, por outro, ao mostrar-se como um *work in progress*, esse tipo de texto funciona como um antídoto à ilusão de civilização, pois ele exibe não só as rachaduras, como também a artificialidade do processo, lançando a desconfiança a qualquer discurso redentor e/ou deslumbrado com as novidades estrangeiras.

2.

Desconfiança. Não é outra a posição de Raul Pompeia, nas suas *Canções sem metro* (1900), que vieram sendo escritas e publicadas parcialmente desde os anos 80 do século XIX. Se, diferentemente de *Missal*, esse *work in progress* de Pompeia não foi atacado pela crítica brasileira da época, isso se deveu, talvez, aos laços de amizade do seu autor, ou à boa recepção do seu romance *O Ateneu*. Deveu-se, também, provavelmente, ao fato de os poemas em prosa terem sido publicados antes, espaçadamente, em jornais — alguns de província — e de a coletânea só haver sido lançada postumamente, isto é, após a morte trágica do escritor. Além disso, em termos de sua organização interna, a

9. PLEYNET, Marcelin. "*Le poème en prose et la poésie*". Op. cit., p. 76.

coletânea de Pompeia parece ser mais equilibrada que a de Cruz e Sousa, assim como, apesar de certo artificialismo na organização das seções, os poemas em prosa, gestados ao longo dos anos e publicados por assim dizer incompletos, possuem forma e temática similar. O disforme, no caso, advém de outros aspectos que serão explorados a seguir.

Com o fito de trazer mais elementos para esta discussão sobre os primórdios do poema em prosa no Brasil, veja-se, então, um fragmento de uma das canções sem metro de Pompeia, "irmã" de "Umbra", intitulada "Noute", que em sua primeira versão, de 1885, intitulava-se "Noite". A mudança fônica no título de uma versão à outra parece indicar uma predileção tardia pela forma arcaica e rebuscada; ela reforça, igualmente, o parentesco com o poema de Cruz e Sousa; ainda, a tonalidade cerrada reitera o aspecto lúgubre e, paradoxalmente, iluminador da noite.

> Chamamos treva à noute. A noute vem do Oriente como a luz. Adiante, voam-lhe os gênios da sombra, distribuindo estrelas e pirilampos. A noute, soberana, desce. Por estranha magia revelam-se os fantasmas de súbito.
>
> Saem as paixões más e obscenas; a hipocrisia descasca-se e aparece; levantam-se no escuro as vesgas traições, crispando os punhos ao cabo dos punhais; à sombra do bosque e nas ruas ermas, a alma perversa e a alma bestial encontram-se como amantes apalavrados; tresanda o miasma da orgia e da maldade — suja o ambiente; cada nova lâmpada que se acende, cada lâmpada que expira é um olhar torvo ou um olhar lúbrico; familiares e insolentes, dão-se as mãos o vício e o crime — dois bêbedos.
>
> ....
>
> Chamamos treva à noute — a noute que nos revela a subnatureza dos homens e o espetáculo incomparável das estrelas.[10]

Como em "Umbra", a noite aqui traz à tona imagens demoníacas, que a luz do dia obscurece e acoberta. Aliás, o mundo rebaixado, em negativo, é uma constante também nas canções de Pompeia. Em "Noute", isso vem corroborado pela epígrafe do poema, anexada e recortada para a publicação em livro; trata-se do poema "Crépuscule du soir", de Baudelaire, e, mais especificamente, da seguinte estrofe: "... *Le ciel/ Se ferme lentement comme une grande alcôve,/ Et l'homme impatient se change en bête fauve*".[11] Se a metamor-

10. POMPEIA, Raul. *Canções sem metro.* Campinas: Editora da Unicamp, 2013, pp. 103-4.
11. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal.* Paris: Pocket, 1989, p. 120.

fose é outro traço dessa escrita e remete ao seu pioneiro na França, Aloysius Bertrand,[12] a diferença, nesse caso, é a transformação do homem em seu duplo, que o habita, e que só a noite faz emergir. Interessante, ainda, é que a articulação noite-animal-homem, perceptível na epígrafe, mas apenas sugerida no poema — na menção ao encontro amoroso da alma perversa e da alma bestial e à "subnatureza" humana — detalha um pouco mais esse duplo, um híbrido, como o lobisomem, ou seja, o homem que é *tocado* pela noite: "*Voici le soir charmant, ami du criminel;/ Il vient comme un complice, à pas de loup*".[13]

Porém, o monstruoso, pensado em termos de desproporcionalidade e deformidade, está presente também no nível formal, isto é, no próprio modo de construção de um bom número de poemas, entre, de um lado, o tamanho dos textos, em geral bastante curtos, e, de outro, a eloquência altissonante da voz poética. Pois, se Pompeia, em algumas das canções, abusa das fábulas, das moralidades, ou mesmo da pequena narrativa sobre algum evento cotidiano, isso vem quase sempre acompanhado de um tom grandioso e categórico, ou de uma dramaticidade exacerbada (traço que também parece aproximá-lo do autor de *Missal*), o que atesta o seu desejo de totalidade.[14]

Alguns desses traços estilísticos estão em "Noute". Contudo, valeria transcrever, na íntegra, outro poema em prosa de Raul Pompeia, intitulado "O ventre". Nele, fica ainda mais clara a desproporção entre a forma de certo modo contida do texto e o seu aspecto alegórico e totalizante — que o distancia, por exemplo, da ironia e da moralidade às avessas encontráveis, por exemplo, nos poemas em prosa de *Le spleen de Paris*, de Baudelaire.

> A atração sideral é uma forma do egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado do turbilhão, faz a ordem das cousas.

---

12. Sérgio Milliet, em texto sobre o poema em prosa, assinala que "há em Aloysius Bertrand uma atmosfera de bruxaria. As personagens dessas estampas que lhe sugerem os poemas subitamente rasgam o papel e põem-se a viver da vida própria. Pormenores se ampliam, se agitam e, de parte que eram de um todo, tornam-se independentes. Monstros nascem ou se metamorfoseiam. O nariz cresce e vira bicho. A torre da catedral cria pernas, o céu tempestuoso se anima. Ruídos aterrorizantes escapam das velhas casas assombradas. Aos poucos nos integramos em um mundo inédito e fantástico, mas acabamos achando naturais as mais espantosas mágicas". MILLIET, Sérgio. "O poema em prosa". In: *Três conferências.* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955, pp. 18-9.
13. *Le Fleurs du Mal.* Op. cit.
14. Para fins de comparação, ver, por exemplo, as duas "Orações", ao sol e ao mar, que abrem e fecham, respectivamente, o *Missal* de Cruz e Sousa.

> Passa-se assim em presença do homem: a fúria sedenta das raízes penetra a terra buscando alimento; na espessura, o leão persegue o antílope; nas frondes, vingam os pomos assassinando as flores. O egoísmo cobiça a destruição. A sede inabrandável do mar tenta beber o rio, o rio pretende dar vazão às nuvens, a nuvem ambiciona sorver o oceano. E vivem perpetuamente as flores, vivem os animais nas brenhas, e vive a floresta; o rio corre sempre, a nuvem reaparece ainda. Esta luta de morte é o quadro estupendo da vida na terra; como o equilíbrio das atrações ávidas dos mundos, trégua forçada de ódios, apelida-se a paz dos céus.
>
> A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.
>
> A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.
>
> O abismo prenhe de auroras alimenta-se de séculos.
>
> A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades… O ventre, soberano como um deus, preside e engorda.[15]

Aqui, a condensação — corroborada pelas orações curtas —, aprendida com os modelos europeus (Bertrand, Baudelaire), convive com a alegoria e, no caso específico desse poema em prosa, com uma visão que se pode chamar de darwinista da sociedade, na qual o homem é um ser movido puramente por instinto, mais um dos animais na face da Terra a reproduzir a ordem do universo. Daí o tom pessimista mas categórico, graças ao emprego constante do verbo "ser" no presente, de denúncia indireta da realidade social no conjunto dos poemas, por meio da visão da história pelo viés do mundo natural, o que se opõe não só à gratuidade, apregoada por Suzanne Bernard como sendo uma das características do poema em prosa, como também ao tipo de engajamento, à distância, que se pode ler em Baudelaire.[16] E isso, provavelmente, porque o homem de letras, no Brasil de final do século XIX, não consegue abster-se das questões políticas e terrenas para viver nas nuvens. Mais ainda, por conta da heteronomia do campo literário, da impossibilidade de o escritor viver da sua pena e de, eventualmente, ter de

---

15. POMPEIA, Raul. "O ventre". In: *Canções sem metro*. Op. cit., pp. 101-2.

16. O engajamento irônico, sutil e agudo em Baudelaire foi estudado por Dolf Oehler. Ver especialmente OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine* (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *O velho mundo desce aos infernos*: *autoanálise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

depender do jornalismo, de cargos públicos e políticos, o trabalho "de arte", no Brasil da época, traz para junto de si tanto o nacionalismo, quanto a crítica social, nos quais Pompeia, em diferentes fases de sua trajetória, é dos artistas mais engajados.

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko busca entender os vínculos dos homens de letras não apenas com o progresso técnico[17] ou com o mercado, mas sobretudo com a política e com as ideologias à disposição no período. Para o autor, num primeiro momento, ao lado de parnasianos e realistas, os simbolistas se sentiriam "unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e artistas".[18] Observando em bloco todos esses literatos, o autor elenca motivos e temas similares nos escritos de um Cruz e Sousa, um Coelho Neto e um Raul Pompeia. Nesses autores, que a crítica literária tem costumado separar em correntes antagônicas, Sevcenko chama a atenção para o tema do mundo incolor, metáfora da melancolia, perceptível no apêndice à seção "Vibrações" — excerto do poema em prosa "Vítima do incolor"[19] — de Pompeia, e, igualmente, em "Dias tristes", de Cruz e Sousa. Ou, ainda, para o tema do impulso destrutivo, cuja explicação estaria na pouca atenção dada a eles pelo universo político oligárquico. Ao invés de um voluntário distanciamento do poder, Sevcenko quer evidenciar o desejo de participação desses intelectuais no processo político, que, entretanto, os rejeita. Em boa medida, o pessimismo destrutivo de Pompeia, que se pode ler no poema acima, articulado à grandiloquência, diz desse momento político de que, apesar de relativamente alijado, ele acaba, a seu modo, tomando parte.

3.

Ao articular o discurso latino-americano ao europeu, em uma referência à enciclopédia chinesa de Borges, citada por Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*, Silviano Santiago se refere justamente ao monstruoso do discurso latino-americano, a

---

17. Ver, sobre as relações entre literatura e técnica, no período em questão, SÜSSEKIND, Flora. *O cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
18. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 109.
19. Segundo as notas de Gilberto Araújo, da edição das *Canções sem metro* com que estou trabalhando (op. cit.), antes de aparecer excerto na edição póstuma, "Vítima do incolor" é publicado pela primeira vez, em 1883, no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, e, mais tarde, em 1889, na *Galeria Ilustrada*, de Curitiba, p. 177.

esse espaço em que os incongruentes, na visão europeia — o Mesmo e o Outro —, saem de mãos dadas e questionam, assim, a própria ideia de um espaço puro, que a Europa tentou criar para si. De acordo com Santiago,

> nossos autores sempre souberam integrar *num solo único*, ou seja, através da linguagem literária e artística, os dois ferozes inimigos alimentados pelo etnocentrismo, o Mesmo e o Outro. Leitões, sereias, cães em liberdade, animais pertencentes ao imperador ou desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, esses seres heteróclitos sempre conviveram familiarmente no mesmo espaço enciclopédico latino-americano.[20]

E, pensando novamente nas sugestões de Pompéia e na epígrafe que ele anexa ao seu poema em prosa, não seria justamente o lobisomem, esse híbrido, com fortes relações com a cultura popular,[21] uma síntese dessa integração?

Na literatura brasileira, José Lins do Rego vinculou-o ao homem livre, isto é, ao seleiro José Amaro, no romance *Fogo morto.* De acordo com Silviano Santiago, que em seu texto se detém na leitura desse romance,

> Ao final do segundo capítulo [de *Fogo morto*] se lê: 'No outro dia corria por toda a parte que mestre José Amaro estava *virando* [...] lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo; tinham visto sangue de gente na porta dele'.
>
> O verbo que o livro mais conjuga para José Amaro é o verbo *virar*, já que ele nunca é, e se for, será alguém sem identidade definida, ou com identidade a ser definida pelos outros para ser mais justamente marginalizado. [...].
>
> O lobisomem será triplamente excluído em *Fogo Morto* — das terras pelo senhor de engenho, da comunidade pelo temor religioso do povo e da família pela raiva da mulher. [...]. Triplamente ameaçador, triplamente excluído, resta-lhe a autoexclusão. Se suicida com a faca de cortar sola, completa o narrador.[22]

---

20. SANTIAGO, Silviano. "A ameaça do lobisomem". *Revista Brasileira de Literatura Comparada.* Rio de Janeiro, Abralic, n. 4, p. 35, 1991.
21. Segundo Marcelin Pleynet, "se [...] fixarmos o nascimento do poema em prosa à obra de Aloysius Bertrand e, por continuidade, ao romantismo, devemos levar em conta [...] um elemento novo, a saber, o gosto pronunciado dos românticos pelas literaturas estrangeiras e pelas culturas folclóricas, e populares". Op. cit., pp. 74-5.
22. Op. cit., pp. 40-1.

Mesmo que, em seu texto, Silviano Santiago se refira ao modernismo latino-americano, que, de acordo com o seu argumento, teria muito o que ensinar ao estruturalismo francês assim como ao cânone latino-americano, nos primeiros anos da República brasileira são outros os monstros que precisam ser excluídos ou "coagulados", para usar outra expressão desse texto de Santiago.[23]

Nesse contexto de surgimento de um "novo" país, sob a lógica neocolonial, o discurso busca frear a transformação perpétua, a não identidade dos não códigos, que uma escrita híbrida como a do poema em prosa — e aqui se podem incluir outros textos híbridos, como, por exemplo, *Os sertões*, de Euclídes da Cunha, ou as reportagens de João do Rio — traz à tona. Busca, com isso, evitar a convivência do Mesmo com o Outro. Portanto, mais do que a não referencialidade, que é típica do Simbolismo, o que parece incomodar os críticos do poema em prosa é, sobretudo, essa convivência intolerável, essa falta de limite entre a prosa e a poesia, entre a arte e outros discursos, entre o eu e o Outro.

Um desses críticos, ao se referir a *Missal*, viu no livro e no seu autor uma mescla para ele imperdoável, da Civilização com a África, tudo isso filtrado pela visão "maravilhada", isto é, "tocada", do poeta provinciano negro. Segundo Araripe Júnior, crítico de primeira hora do livro, o autor de *Missal* "deixa-se assoberbar pelo delírio das grandezas" (p. 148) do Rio de Janeiro. Segundo ele, Cruz e Sousa é um poeta maravilhado,

> Ingênuo no meio da civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, ele olha para tudo com os olhos de um Epimênides; e todas as suas sensações são condicionadas por movimentos de surpresa que se diluem imediatamente em gestos de adoração. Imagine-se este africano na rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nele se transforma nas sensações do náufrago de uma raça, que pelos seus dotes se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio arminoso (como ele mesmo diz) dessa deliciosa movimentação.[24]

---

23. O autor vincula o termo à droga pura que começa a circular no mercado londrino e que impede, na novela de Stevenson que ele comenta — *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* —, a metamorfose no monstro: "Do momento em que o médico utiliza apenas a *pureza* dos produtos que são comercializados no mercado, não é mais possível o jogo das transformações". Assim, arremata Santiago, "a pureza coagula o monstro". Ibid., p. 44.

24. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "Movimento literário do ano de 1893". In: *Obra critica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963.

É possível ler a reprovação de Araripe Júnior como incompreensão do Simbolismo. Ou é possível lhe dar razão, já que a irregularidade de fato marca essa obra de Cruz e Sousa. No entanto, de acordo com o que se expôs até este ponto, falta a Araripe Júnior a perspectiva de que o poema em prosa pode se constituir — e tem se constituído —, justamente, em um espaço de experimentação, e de uso impróprio do alheio: tradução e adaptação. Assim, ao experimentar onde não devia (na Poesia), ao ver o que não devia (a multidão da rua do Ouvidor), de um modo que não devia (maravilhado), o poeta, por meio do poema em prosa, abre um campo de possibilidades e rompe com a espacialidade prevista. A desfaçatez, ou ingenuidade, do crítico está sobretudo na sugestão de que o centro da capital é uma cópia perfeita de Paris; de que o Brasil corresponde à civilização ocidental; de que a cultura negra não influenciou e não influencia a brasileira.

De acordo com Jeffrey Needell, em *Belle époque tropical*, livro em que o autor trata, entre outras coisas, da aclimatação das ideias e modos de vida europeus no Rio de Janeiro de final do século XIX e começo do XX, para a elite carioca, "abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos [...] viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado".[25] Entretanto, referindo-se às obras na avenida Central,

> Embora os grandes edifícios públicos governamentais, da Igreja, da literatura e das belas -artes fossem completos em si e integrados, a maior parte dos prédios da avenida apresentava uma fachada Beaux-Arts enxertada em uma construção simples e funcional, completamente divorciada, estética e funcionalmente, de sua aparência. [26]

O poema em prosa de Cruz e Sousa suspeita justamente dessa máscara atravessada por ideais de pureza. Ele mostra, na sua arquitetura enxertada, o divórcio entre a estética europeia e o contexto brasileiro. É compreensível, portanto, que a crítica de plantão o censurasse. Em outras palavras, ele obnubilava (para usar uma categoria estética do próprio Araripe Júnior) a visão almejada pelo civilizador.[27]

---

25. NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 70.
26. Ibid., p. 66.
27. Ainda comentando as edificações recém-construídas, Needell escreve que "apesar de lhe faltar coerência arquitetônica do modelo parisiense, tal edifício [quer dizer, o modelo de edifício construído

De todo modo, há na crítica de Araripe Júnior algum acerto analítico, apesar do erro interpretativo. Pois não há como desconectar o poema em prosa dos ritmos da cidade e da *flânerie*. O desenvolvimento dessa escrita no século XIX depende, sobretudo, do contato do indivíduo com as massas urbanas e é aí que, segundo explica Clive Scott, está o seu ritmo:

> O poema em prosa [...] é altamente descodificado [*uncoded*] (daí nossa dificuldade em defini-lo) e não possui estabilidade silábica. Sem a necessidade de deixar abertos canais transubjetivos, o mundo rítmico do poema em prosa permite o solipsismo vocal do *flâneur*, enquanto a multidão de outras vozes, outras versões rítmicas, gira no entorno. Mas a solidão solipsista não pode se sustentar, por mais que queira se proteger por meio de diferenciadores paralinguísticos e complexidade; outras vozes, multiplicidades vocais, intervêm.[28]

Está portanto em jogo, nesse passeio solitário do *flâneur*, o deixar-se contaminar. E a fatura do poema obedece ao ritmo dessa contaminação, como se lê em "Ritmos da noite", de *Missal*, que o seguinte fragmento sintetiza: "No meu quarto, entro, enfim, agitado, da rua, com mil ideias, com mil impressões e dúvidas e fundamente considero, tenho tão estranhos monólogos mentais, que quase me alucinam" (p. 107). Mais ainda, o eu poético e o poema são *tocados* pela noite e pela rua. Nela, também, como se tem reparado — e esse fragmento corrobora — está a origem do monstruoso e do disforme do poema em prosa que o crítico purista rejeita. Em certa medida, diferentemente de Cruz e Sousa, Raul Pompeia escapa da rua, enquanto espaço frequentado pelas massas; recolhe-se no seu gabinete a cinzelar as suas canções ao longo dos anos. No entanto, o que as contamina e o contamina talvez seja o espaço político, ou melhor, da política, que o autor carreia também para a sua obra que só virá à luz postumamente e que, como se viu, se deixa infiltrar no tema destrutivo e no tom afetado dos seus poemas em prosa, apesar de todo o controle — em termos de brevidade — que ele se impõe.

----

na Avenida Central durante a administração Pereira Passos] transmitia com eficácia, por meio de sua fachada, de sua localização na avenida e de produtos ou vínculos europeus, a sensação neocolonial de Civilização. A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário". Ibid.

28. SCOTT, Clive. "*The Rhythmicity of the French Prose Poem*". In: *L'Esprit Créateur*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, v. 39, n. 1, pp. 26-36, p. 30.

4.

Em outro contexto, o entendimento do poema em prosa como poesia acabada, apenas dissolvida na fôrma da prosa, explica bastante a crítica de Suzanne Bernard ao "Invitation au voyage", poema em prosa de Baudelaire. De acordo com Bernard, Baudelaire poderia ter construído, ali, "um mundo harmonioso de acordes simbólicos". Mas, ao contrário disso, ele *desenvolve*[29] o poema em prosa: "Tudo o que era apenas sugerido ou em germe no poema em verso se encontra retomado, detalhado, circunstanciado na prosa".[30] São, assim, introduzidos "elementos estranhos, vindos da prosa e que atrapalham a 'cristalização' poética".[31]

De sua parte, Barbara Johnson argumenta que, para Bernard, o poético é igual à Lírica, e nessa não há espaço para o prosaico; ou, nas palavras de Johnson, para a cozinha, e para os termos a ela vinculados, que estão explícitos na versão em prosa:

> A inabilidade de Bernard para engolir o 'rico, estimulante alimento' no *Invitation* em prosa resulta, portanto, não de um simples excesso de detalhe, mas de um conflito de códigos. Cozinhar, que é certamente estranho à tradição lírica, causa distúrbio aqui na coerência do código poético — mas faz isso para revelar que o 'poético' é ele mesmo nada mais do que um código. Baudelaire de fato investiga a forma como a poesia funciona *enquanto* código na prosa do *Invitation*, assim como em outros poemas em prosa. O fato de muitos leitores acharem o gênero poema em prosa problemático é devido ao fato de ele se chamar de um '*code struggle*', ficando tanto entre o verso e a prosa quanto dentro dos próprios poemas em prosa.[32]

Ou seja, alguns poemas em prosa — como esse de Baudelaire — não se encaixam na proposta de Bernard,[33] de que o poema em prosa seja um gênero, porque eles, já que heteróclitos e em transformação, põem em xeque a ideia mesma de gênero.

29. Grifo meu.
30. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours.* Op. cit., p. 144.
31. Ibid., p. 145.
32. "Two Invitations au Voyage". Op. cit., p. 25.
33. Há, evidentemente, outros de Baudelaire que se encaixam em sua proposta do poema em prosa como gênero.

> Entre o poema em prosa e o poema em verso [de *Invitation au Voyage*], [...], o trabalho de mutilação e correção opera indefinitamente *nas duas direções.* Cada um dos dois textos é pretexto do outro; nenhum pode arrogar prioridade: a 'matéria-prima' já é um texto mutilado. Essa correção recíproca é, entretanto, assimétrica: enquanto é a heterogeneidade diversa dos códigos culturais o que foi excluído do verso, a infinita inclusividade da prosa se espraia tão longe quanto a inclusão do próprio gesto de inclusão. Mas, incluir a exclusão da inclusividade é apagar ou pôr em xeque a própria fronteira entre o dentro e o fora, os próprios limites do espaço poético. Assim fazendo, o poema em prosa questiona a sua própria exclusão à poesia ('prosa') assim como sua interioridade a ela ('poema').[34]

Por isso, nem prosa, nem poesia, o poema em prosa é o Outro da poesia no sentido de que é o seu duplo, assim como, pode-se sugerir, o lobisomem é o duplo do humano: "o espaço duplo enquanto o espaço de sua própria divisão, como seu 'outro estágio' onde o que foi reprimido pela poesia interminavelmente retorna nas enigmáticas figuras da sua estranha familiaridade".[35]

Lê-los sob o signo da poesia é um modo de coagular o monstro.

Jefferson Agostini Mello é professor de literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo e credenciado no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor de *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em* Missal *de Cruz e Sousa* (Florianópolis: Editora da UFSC, 2008). Seus temas atuais de pesquisa são o Simbolismo no Brasil e a ficção brasileira contemporânea.

34. Ibid., p. 48.
35. Ibid.

O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República

Ana Paula Cavalcanti Simioni
Lúcia K. Stumpf

RESUMO: O presente artigo discute a especificidade da pintura brasileira produzida durante a Primeira República (1889-1930), a qual não pode ser compreendida nem como uma continuidade harmônica em relação à tradição herdada pelo Império e nem mediante o rótulo de "pré-moderna". A partir da interpretação de duas telas, *Os descobridores,* de Belmiro de Almeida,e *Fundação da cidade de São Paulo,* de Antônio Parreiras, pretende-se examinar os sentidos políticos e culturais particulares que as obras engendram, os quais emanam dos momentos e condições específicos de sua produção, bem como da relação crítica que possuem para com a tradição acadêmica no país.
PALAVRAS-CHAVE: Pintura de história, Academismo, Primeira República, Belmiro de Almeida, Antônio Parreiras.

ABSTRACT: *The present article discusses the specificity of the Brazilian painting produced during the First Republic (1889-1930), which cannot be understood as a harmonic continuity in relation to the tradition inherited by the Empire, nor be labeled as "pre-modern". Through the interpretation of two paintings,* Os descobridores, *by Belmiro de Almeida, and* Fundação da cidade de São Paulo, *by Antônio Parreiras, we set out to examine the specific political and cultural meanings that these works generate, which emanate from a certain moment and condition of their production, as well as from their critical relationship towards the academic tradition of the country.*
KEYWORDS: *History painting, Academicism, First Republic, Belmiro de Almeida, Antônio Parreiras.*

"A República não produziu uma estética própria". A frase, categórica, encontra-se no clássico livro *A formação das almas*,[1] obra fundamental para os interessados na relação entre cultura e política na Primeira República. O autor, José Murilo de Carvalho, afirma que todos os esforços ocorridos no país, por imitarem os modelos de república franceses, o que significa também a iconografia em circulação na III República francesa, teriam redundado em um grande fracasso.

Essa visão negativa diante da arte produzida no Brasil entre 1890 e 1922 é bastante generalizada. Vista como europeizada, desenraizada, elitista, cosmopolita etc., a pintura desse momento tende a ser condenada por não estar vinculada a uma plataforma nacionalista, a qual se tornou obrigatória a partir da ascensão dos modernistas em meados dos anos 1920. Nem mesmo aqueles artistas considerados pelos modernistas como os melhores desse momento, como Almeida Jr., escapam das armadilhas analíticas. Vistos como antecessores do moderno, tais artistas são compreendidos pela rubrica de "pré-modernos", termo em si problemático, como bem analisa Jorge Coli.

Afinal:

> O antefixo pré, por exemplo, possui armadilhas por vezes definitivas. Porque raramente designa apenas uma anterioridade: ele faz com que um conjunto de obras e de acontecimentos deixe de adquirir sentido em si próprio para definir-se através do futuro, ele faz esquecer que os critérios culturais presentes à criação existiam numa coerência específica.[2]

E continua:

> É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivam servem-lhe de raízes. É, ao contrário, enganoso construir-lhes um futuro, e adivinhar neles aquilo que não podiam prever. [3]

---

1. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
2. COLI, Jorge. *O Brasil redescoberto.*Paço Imperial, set./nov. 1999. Minc/Iphan,p. 130.
3. Id.,p. 130.

Ora associados a uma permanência indesejável dos legados do Império em tempos de República, logo como artistas tradicionais, incapazes de acompanhar os rumos da história,ora, como no caso dos "pré-modernos", compreendidos como artistas cuja capacidade de responder aos apelos do presente é incompleta e inconclusa, essa geração não chega a possuir sequer um nome, um rótulo capaz de absorvê-la, representá-la. Se os artistas do Império são "acadêmicos", termo limitado, pois não suporta as clivagens e multiplicidade de estilos presentes na instituição, e se a geração de 1920/30 será a dos "modernos", os artistas da Primeira República não possuem um termo capaz de agrupá-los. Por vezes utiliza-se a evocação francesa de *artistas pompiers* para designá-los, termo bastante problemático, como bem mostrou Jacques Thuilier,[4] uma vez que não se trata de uma categoria fundada em qualidades estilísticas, mas sim proveniente de uma gíria que circulava nos ateliês franceses na segunda metade do século XX.

Acreditamos que tais impasses da nomenclatura expõem a grande dificuldade em se compreender tal produção e geração de artistas em seus próprios termos, ou seja, analisá-las como projetos artísticos vinculados a demandas específicas de um momento histórico e cultural particular. Mas antes de tentarmos entender que momento é esse, vale retornarmos às críticas de Carvalho.

O FRACASSO DO IMAGINÁRIO REPUBLICANO

Segundo José Murilo de Carvalho, a República teria falhado na capacidade de promover símbolos nacionais integradores, o que se deixa ver, especialmente, na dificuldade de se impor uma representação heroica nesse período. É interessante notar que a transformação na Academia Francesa promovida pela Revolução de 1789, levada internamente a cabo por Jacques Louis David, havia tornado o herói uma representação central. Como ressalta Friedlander:

> O herói [...] não era apenas alguém que realizava grandes feitos ou proezas físicas e cuja força muscular e beleza física causavam admiração. Ele era, antes de mais nada, alguém

---

4. THUILIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?*. Paris: Presses Universitaires de France, fev. 1984.

> [...] cujo nobre corpo revisita uma alma resplandecente de virtude e cujas realizações poderiam servir de exemplo como um ideal a ser atingido.[5]

Segundo Carvalho, heróis são símbolos poderosos de ideias, aspirações que os tornam instrumentos capazes de atingir a mente e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Todos os regimes políticos buscam promovê-los. Sem fugir à regra, a Primeira República brasileira realizou esforços neste sentido, no entanto as clivagens entre os grupos militares, que tentaram associar a fundação do Regime ao Marechal Deodoro da Fonseca, e os grupos civis, de orientação positivista, que tentaram fazer de Benjamim Constant o idealizador do movimento, expuseram a dificuldade de encontrar uma imagem consensual. Os heróis elevados neste momento personificavam frações, grupos em disputa, e dessa forma eram aceitos por uns e recusados por outros, sem levar a cabo, portanto, a tarefa de legitimação do regime pela população. Paradoxalmente, como bem demonstra o autor, é nesse momento que emerge a representação de Tiradentes como um herói nacional, o que não deixa de evidenciar ainda mais as dificuldades enfrentadas pela República, visto que se tratava de um líder recrutado em um contexto histórico distanciado, e cuja aceitação coletiva advinha justamente das associações então construídas entre seu martírio e a saga cristã; com isso, enalteciam-se justamente aqueles aspectos imaginários que o distanciavam de crenças e práticas civis, laicas e republicanas.

PARADOXOS DA PINTURA BRASILEIRA NO NASCIMENTO DA REPÚBLICA

Apesar da inegável importância do livro, da perspicácia dos argumentos mobilizados e da inegável pertinência da crítica estabelecida pelo autor à República brasileira enquanto regime cujas promessas não se cumprem, é preciso relativizar algumas das afirmações veiculadas em *A formação das almas* acerca da produção dos artistas plásticos durante a Primeira República.

Em primeiro lugar, existe um problema que diz respeito ao recorte espacial abarcado pelas imagens analisadas. As interpretações desenvolvidas por José Murilo de Carvalho incidem exclusivamente sobre a produção artística realizada no Rio de

---

5. FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix.* São Paulo: Cosac Naify, 2001,p. 19.

Janeiro, capital da República nascente. É, portanto, a partir da compreensão do que se processa no *centro* que o autor formula uma teoria geral sobre o que ocorre no país. No entanto, uma das marcas fundamentais desse período é a *descentralização política e também cultural*. Um breve olhar para as capitais dos recém-instituídos estados federativos revela um panorama cultural muito mais rico, agitado por diversas encomendas públicas levadas a cabo pelos governantes locais no sentido de promover a glorificação de feitos, fatos e heróis atrelados a um discurso regional.[6]

O pintor Antônio Parreiras (1860-1937) foi um dos artistas mais acionados pelas elites locais nesse momento, respondendo a encomendas de estados como o Pará, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraíba, Rio Grande do Norte. Além dele, artistas como Teodoro Braga e Rodolfo Amoedo, entre outros, respondem a tais apelos. Acreditamos que, sem olhar para esta produção, a análise desenvolvida por Carvalho fica incompleta e redunda em incompreensões.

Isso porque tal deslocamento político se traduz em outro deslocamento, agora de modalidades artísticas. Carvalho procura exclusivamente nas telas de cavalete a produção do período. No entanto, as mais importantes encomendas públicas do período tendem a se materializar em projetos decorativos, ou seja, ensejam não telas, mas sim obras murais, ou ainda pinturas destinadas a cobrirem grandes superfícies. A produção mais rica dessa época deve, portanto, ser buscada não nas pinturas de cavalete apresentadas nos salões, mas nas obras que compõem tais projetos decorativos encomendados

---

6. Cf. GUTFREIND, Ieda. *A construção de uma identidade: a historiografia sul-rio-grandense de 1925 a 1975*. 1989. Tese (Doutorado). São Paulo:FFLCH-USP; FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica* (*1870-1940*). São Paulo: Ed. Unesp, 2002; MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997; GUIMARÃES, Eduardo Henrique de Lima. *Religião, pátria e liberdade: a historiografia do IAGP entre 1862 e 1876*.1996. Dissertação (Mestrado em História). Recife:Depto. de História da Universidade Federal de Pernambuco; RAIMUNDO, Silvia Lopes. *A invenção do mito bandeirante: tradição e pensamento regionalista na historiografia paulista das décadas de 1920-1930*.2001. Dissertação (Mestrado em Geografia). São Paulo:Depto. de Geografia da FFLCH da USP; FERRETTI, Danilo. CALLARI, Cláudia Regina. "Os institutos históricos: do patronato de d. Pedro II à construção do Tiradentes".*Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.21, n.40, pp.59-83, 2001; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 99-140; ______. *Os guardiões da nossa história oficial: os institutos históricos e geográficos brasileiros.* São Paulo: IDESP, 1989. Série História das Ciências Sociais, n. 9. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes.* Recife: Joaquim Nabuco/ Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

pelos estados e municípios, destinados a serem as vitrines do novo regime, como bem compreendeu o pesquisador Arthur Valle, cujo doutorado[7] versou sobre os projetos decorativos do Rio de Janeiro, como o do Supremo Tribunal Federal, ou ainda o Palácio Tiradentes. Análises desse tipo necessitam ser feitas para o escopo do país, se quisermos compreender os discursos visuais propagados nesse momento.

Tendo em vista tais considerações, é possível retornarmos à questão da figuração do herói. Será mesmo que a República não teria sido capaz de engendrar novas representações heroicas? Analisando as pinturas de história produzidas no país entre finais do século XIX e inícios do XX, Maraliz Christo[8] aponta um movimento geral de enfraquecimento do herói na iconografia brasileira, o qual ecoava uma tendência equânime produzida na Europa, notadamente em Paris, que ainda nesse período era o centro de produção a ditar modelos para a arte local. Sua análise está ancorada em três obras, *Tiradentes esquartejado*(1893) de Pedro Américo, *Os Bandeirantes*(1889) de Henrique Bernardelli e *Os descobridores*(1890) de Belmiro de Almeida, nas quais o heroísmo se encontra atenuado, ironizado ou simplesmente impossibilitado.

Entretanto, quando se observa o conjunto de telas e esculturas hoje salvaguardadas pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, talvez seja possível interpretar de maneira diversa tal questão. A maior parte dessas obras resulta de encomendas realizadas por Afonso d'Escragnolle Taunay, diretor da instituição entre os anos de 1917 e 1939, com vistas às comemorações do centenário da Independência, em 1922. Como bem demonstrou Paulo Garcez Marins,[9] nas obras encomendadas entre 1917 e 1922, a figura do bandeirante emerge bastante heroicizada. Para tanto, sob recomendações do diretor, os pintores e escultores contratados recuperam uma iconografia específica, a denominada "pose real" presente desde os retratos barrocos, com vistas a dignificar a imagem desses heróis que atravessaram o século XX

7. VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930).* Tese de doutoramento apresentada à EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Sobre isso ver também: Valle, Arthur. "Pintura decorativa na 1ª República, formas e funções". *Revista19&20***.** Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

8. CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e heróis: Pedro Américo é Tiradentes esquartejado*. Tese de doutoramento apresentada ao IFCH da Universidade Estadual de Campinas, 2005. Sobre isso ver também: CHRISTO, Maraliz. "Bandeirantes ao chão". *Revista Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v. II, n. 30, 2002.

9. MARINS, P. C. G."Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia".*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 44, pp. 77-104, 2007.

no imaginário popular, nos livros didáticos, como os responsáveis pelo atual mapa do país, ícones da "bravura" dos paulistas.

Tal caso ilumina a necessidade de se entender a produção artística realizada durante a Primeira República a partir de um prisma metodológico específico, que seja sensível ao fato de que essas imagens mobilizam uma tradição artística da qual são tributárias, mas que se atualiza historicamente, que se renova quando confrontada às demandas políticas efetuadas por elites regionais em busca de afirmação em escala nacional.

MODERNO ANTES DO MODERNISMO

A fim de contribuir para o debate sobre a especificidade da produção artística na Primeira República brasileira, abordaremos duas obras realizadas no período: as telas *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, e *Fundaçãoda cidade de São Paulo*, de Antônio Parreiras. Trata-se de duas pinturas que por sua temática e dimensão podem ser classificadas como pinturas de história ligadas a eventos de notória importância para a historiografia nacional, bem como para a regional. Nesse sentido, configuram um diálogo com a tradição artística oitocentista. No entanto, o modo como tais eventos são figurados, a forma com que a heroicidade é tratada em cada uma delas, demonstra um distanciamento crítico com respeito à tradição, contrapondo-se ao caráter fortemente idealizado dos "fatos" históricos tal como eram elaborados nas telas produzidas ao longo do Segundo Reinado. Por essas continuidades e contrastes, as obras podem ser tomadas como indicativas do caráter particular da produção do período, sinalizadoras do que se entendia então por "modernidade".

Belmiro de Almeida, pintor brasileiro originário de Minas Gerais, destacara-se já no Salão de 1884 diante do olhar atento de GonzagaDuque, principal crítico de arte do período. Comentando a exposição geral de belas-artes daquele ano, apontou-o como uma das mais vigorosas forças de renovação da pintura nacional, em especial por sua tela *Arrufos*, dedicada a uma rusga conjugal. O crítico afirma: "Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador; é o que compreendendo por uma maneira mais clara a arte do seu tempo, *interpreta um assunto novo*".[10]

---

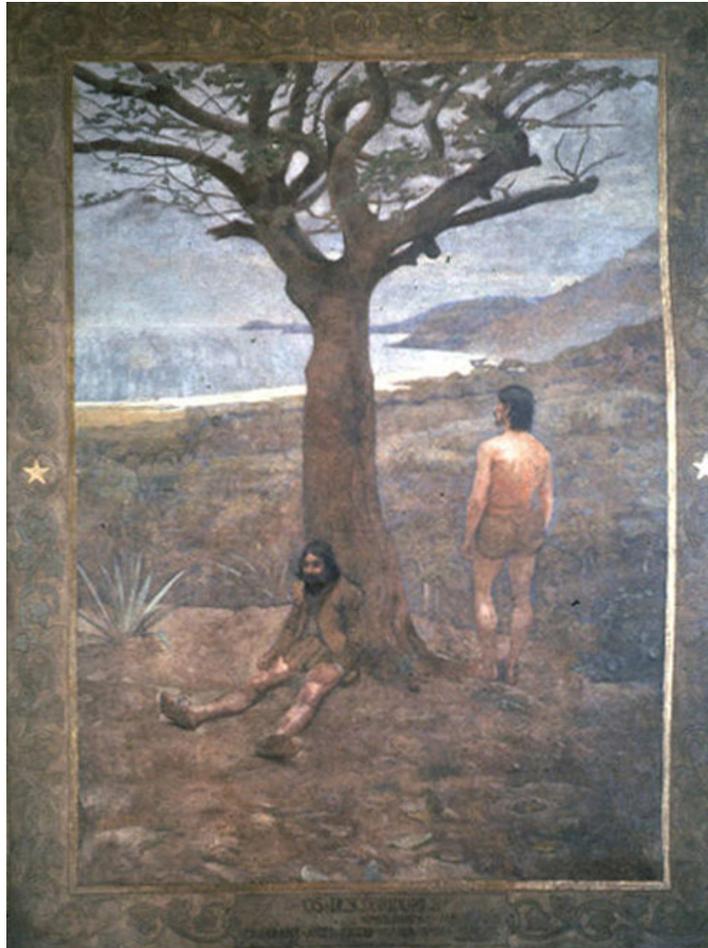
10. DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 212 (Grifo nosso).

A renovação temática efetuada pelo pintor, vista por Gonzaga Duque como o verdadeiro caminho que a arte nacional deveria seguir, tinha, certamente, inspirações no além-mar. Como muitos dos seus colegas de geração, Belmiro realizara uma parte de sua formação na França, mais precisamente na Académie Julian, em Paris, entre 1896 e 1899. É preciso notar que uma das características da produção desse período é o desejo de incorporar os modelos artísticos franceses. Grande parte dos pintores e escultores nacionais desse momento passou uma temporada em Paris, com vistas a aprimorar seus conhecimentos na École de Beaux-Arts ou na Academie Julian, que recebeu mais de cem patrícios entre seus membros entre 1880 e 1922. Por vezes, esses artistas de orientação acadêmica são percebidos como incapazes de incorporar as "novidades" artísticas de seu tempo, que estariam disponíveis em Paris. Novidade, neste caso, aparece como sinônimo de vanguarda impressionista. Tal perspectiva estabeleceu-se como um primado analítico ao longo do século XX, resultado da ascensão de determinados grupos artísticos que, ao vencerem as rivalidades travadas com seus pares, impuseram como legítima a sua visão de mundo e a sua concepção de arte.[11] Mas tal orientação precisa ser revista. Ao invés de utilizarmos modelos a-históricos sobre o que seria classificável como "arte moderna", parece-nos mais apropriado entender, por meio de casos específicos, qual o sentido das obras em seu próprio contexto, isto é, qual o sentido que o termo "moderno" possuía para esses artistas ou como ele está presente nas próprias obras.[12]

A tela *Os descobridores*, realizada em 1899 possivelmente com vistas à comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, estabelece um diálogo perceptível com a tela *Le Pauvre P*êcheur, de Puvis de Chavannes. Formalmente há grande afinidade entre as figuras representadas. Em ambas, ressalta-se uma conotação acentuadamente popular, sendo a tela francesa dedicada a um pobre pescador, acompanhado de sua esposa e filho, e a do brasileiro a dois homens maltrapilhos, sujos e desolados diante

---

11. Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

12. A esse respeito consultar: COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX". *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n.1, São Paulo, 2005; DAZZI, Camila.*Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. 2011. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

Belmiro de Almeida. *Os Descobridores*, 1899.
Óleo sobre tela, 260 × 200 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico do Itamaraty.

da nova terra em que parece terem acabado de atracar. O cromatismo também é muito similar, com opção por tons terrosos e por certo embranquecimento espesso da paleta. Mesmo na composição há pontos de convergência: em ambas o horizonte é cortado por uma linha, quase abstrata, que caracteriza o mar, e há uma presença comum de grandes espaços vazios na tela, que também revelam uma propensão para a geometrização e para a escala das obras murais.

Pierre Puvis de Chavannes. *Le Pauvre Pêcheur*, 1881.
Óleo sobre tela, 155,5 × 192,5 cm.Paris, Museé d'Orsay

Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) foi considerado por Pierre Vaisse como o mais notável pintor da III República: à maestria do desenho ele acrescentava ainda a utilização de uma paleta cromaticamente rica, que incorporava a luminosidade e o efeito atmosférico concebido pelos impressionistas. Além disso, recuperara um gênero havia muito em desuso — o muralismo —, que se adaptava perfeitamente às demandas políticas do momento: o governo francês compreendia as pinturas como discursos visuais com funções claramente pedagógicas, destinadas à educação das massas, e, nesse sentido, a pintura mural era a saída perfeita. Com isso, Puvis de Chavannes se tornou uma espécie de pintor oficial do regime, recebendo diversas encomendas de grande vulto, como as incumbências de decorar o Panthéon, as paredes da Sorbonne e as do Hôtel de Ville.

Esteticamente, Puvis de Chavannes obtinha combinações visuais que agradavam a muitos. Por um lado, aos partidários da tradição acadêmica, por executar pinturas cujo teor, caráter e tamanho se adequavam ao gênero histórico; por outro, também a elite política da época se encantava com a renovação das figurações por ele criadas. Sua interpretação de *Sainte Geneviève* como uma mártir de origem popular, cujo patriotismo era sincero e comovente, sem ser necessariamente bélico, era com muita probabilidade a encarnação

mais perfeita das virtudes a que o novo regime aspirava. E, por fim, seu cromatismo vivo e suave demonstrava um diálogo com as vanguardas, contribuindo para que fosse elevado à condição de pintor oficial, sem ser visto como um "passadista", ou seja, mais um típico artista *pompier* dedicado a acrescentar inovações, muitas vezes artificiais e anedóticas, ao grande gênero.[13] O fato de Belmiro ter procurado inspiração em um artista como Puvis de Chavannes é algo importante para que pensemos o que tal geração de artistas entendia por "arte moderna". Tratava-se de escolher como modelo um pintor que era visto como a síntese perfeita entre duas escolas antípodas (a acadêmica e a impressionista) e que, ademais, havia consolidado a representação iconográfica emblemática do regime republicano.

Também Belmiro parecia procurar demonstrar o quanto dominava duas escolas, pois de um lado realizava uma obra de caráter histórico, com o que evidenciava seu diálogo com a tradição acadêmica. Mas, ao mesmo tempo esboçava elementos então identificados como inovadores, entre eles, essa paisagem diáfana que incorporava elementos estéticos simbolistas, distanciando-o de uma escola naturalista de pintura, e a moldura *art nouveau* que até hoje é utilizada pela tela, a qual é uma marca inegável de modernidade. Mas o aspecto crucial é mesmo a representação iconográfica que estampa[14].

Na tela estão figurados dois homens perdidos em meio a uma natureza exuberante e selvagem. Trata-se de dois desterrados que desembarcaram em terras novas, desconhecidas até então pela civilização europeia. Esse momento nada tem de glorioso. É desse abandono original, que leva as figuras masculinas – aliás pouco heroicas – ao desespero e ao desalento, que nasce o nosso país, o Brasil. Nesse pessimismo subjacente à tela pode-se perceber um diálogo, mordaz, com a tradição da pintura de história local. Belmiro se recusou a representar o descobrimento como um ato fundador digno de celebração, recusou-se também a enaltecer a natureza tropical, como tantos artistas imperiais haviam feito antes dele. O pintor representou o "marco inaugural" da nação como um momento de abandono, involuntário, de dois homens fragilizados, desprotegidos diante de uma natureza assustadora. E ao fazê-lo traduziu um espírito crítico com relação à tradição artística anterior. Talvez para Belmiro, o lema do artista moderno estivesse aí resumido: ele deveria procurar romper com a perspectiva idealista e oficial da arte produzida durante o Império, por meio de temas novos, ou interpretações mais críticas e independentes.

---

13. Cf. VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres.* Paris: Flammarion, 1995.

14. Agradecemos ao professor Luciano Migliaccio pela sugestão de interpretação do caráter inovador da moldura na referida obra.

Antônio Parreiras. *Fundação da cidade de São Paulo*, 1913.
São Paulo, Pinacoteca Municipal de São Paulo, 200 x 300 cm.

Opção semelhante pode ser analisada na obra de Antônio Parreiras (1860-1937), artista fluminense que, apesar de ter-se consagrado como paisagista oriundo da escola de George Grimm,[15] possui uma obra bastante diversificada, na qual se exercitou em vários gêneros tradicionalmente valorizados pelo campo acadêmico, como os nus, as paisagens e, notadamente, as obras de cunho histórico sobretudo a partir da proclamação da República. A partir de 1905, num intervalo de tempo que iria até os idos da década de

15. O chamado "Grupo Grimm" fora também composto por pintores como Thomas Driendl, Domingo Vasquez, Hipólito Caron, Giambattista Castagneto, França Junior e Francisco Ribeiro. Sobre isso ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980.

1920, o artista fluminense se torna um dos mais requisitados pintores de telas históricas da República, executando cerca de trinta obras de cunho histórico para os mais variados governos locais, como já referimos acima. Nesse período, Parreiras mantém ateliês em Niterói e em Paris, cruzando o Atlântico a cada dois anos, em média. Geralmente os retornos à terra natal são ditados pelas exigências de entregas de encomendas e obtenção de novos contratos que lhe financiem novas temporadas no exterior.

Ao analisar o conjunto da obra referente aos quadros de cunho histórico de Parreiras, nota-se a recorrência de temas demarcados cronologicamente. Em uma primeira fase, executada entre os anos de 1901 e 1913, o pintor encena majoritariamente atos de fundações e descobrimento. Entre os anos de 1914 e 1928, cria telas que representam em sua maioria heróis regionais e revoltas populares. Importante destacar que este tipo de tema, abolido do repertório imagético durante a vigência do regime imperial, emerge com força no nascimento da República, momento em que os estados federativos recém-constituídos buscavam afirmar seu quinhão na história da nação. Os últimos quadros históricos pintados por Parreiras entre os anos de 1928 e 1936 retomam o tema do bandeirantismo ora de forma crítica, ora heroica.[16]

Parreiras inicia a produção de quadros históricos em um momento de sua trajetória em que já era um paisagista renomado e aclamado pela crítica de arte. O pintor estava, porém, passando por um período de alheamento no campo artístico, fruto das tensões que se seguiram às reformas realizadas na Escola Nacional de Belas Artes.

O pintor fluminense, ao capitanear publicamente a reação às mudanças realizadas na ENBA,[17] acaba excluído do *establishment* artístico organizado em torno da instituição de ensino. Parreiras fora demitido da Escola em 1891, quando a reforma curricular extingue a cadeira de paisagem, por ele lecionada. Nesta ocasião, o pintor se enfileira

---

16. Referimo-nos respectivamente aos seguintes quadros: **1901-1913**: *A chegada*, 1900; *A partida*, 1901; *Conquistado Amazonas*, 1907; *Fundação de Niterói*, 1909; *Morte de Estácio de Sá*, 1911; *Fundação de São Paulo* e *Instituição da Câmara Municipal*, 1913; **1914-1928**: *Proclamação da República Piratini*, *Retrato de Bento Gonçalves* e *Prisão de Tiradentes*, 1914; *Frei Miguelinho*, 1917; *José Pelegrino*, 1917; *Morte de Paes Leme*, 1920; *Anchieta*, 1921; *Felipe dos Santos*, 1922; *Zumbi dos Palmares*, 1927; *Juan Hernandez*, 1927; *Frei Caneca*, 1928; **1928-1936**: *As esmeraldas*, 1928; *Eldorado*, 1928; *Os invasores*, 1936.

17. Entre os anos de 1890 e 1891, Antônio Parreiras assinaria dezenas de artigos nos jornais cariocas polemizando com a direção da Escola Nacional de Belas Artes por questionar os rumos da reforma que fora implementada tendo à frente Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

a Pedro Américo e Victor Meirelles, afastados por sua intrínseca identificação com o antigo regime imperial.[18]

Com o falecimento de Victor Meirelles em 1903, e o de Pedro Américo apenas dois anos depois, Parreiras possivelmente desejou assumir o legado desses, que foram reconhecidos como os grandes mestres da pintura de história do Brasil. Para celebrar o novo regime republicano a partir das encomendas regionais que recebe, o pintor fluminense não poupara citações à obra dos dois pintores que melhor se valeram de seus pincéis para louvar os feitos do Império brasileiro.Uma retomada da tradição oitocentista, facilmente identificada nas telas históricas de Parreiras, ocorre, porém, não de forma descontextualizada. Ao mesmo tempo que retoma temas e faz citações dos grandes expoentes da pintura do Império, o artista opera mudanças que deixam entrever uma tensão entre sua produção e a tradição. Para melhor compreensão do que estamos tentando demonstrar, analisaremos o quadro *Fundação da cidade de São Paulo*, realizado em Paris por encomenda da Prefeitura de São Paulo e concluído em 1913.

Desde 1893, ano em que realiza a primeira exposição individual na capital paulista, Antônio Parreiras estabelece uma profícua relação com as elites econômicas locais. Na cidade, que via sua economia e importância política crescerem rapidamente após a República, o pintor obtém encomendas de pintura de retratos de propriedades por famílias influentes como as de Júlio de Mesquita e Viridiana Prado.[19]

Anos mais tarde, em 1913, Parreiras recebe de Raymundo Duprat, então prefeito de São Paulo, a encomenda para a execução de dois quadros históricos: *Fundação da cidade de São Paulo* e *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, que seriam destinados à decoração das sedes da Prefeitura e da Câmara de Vereadores, respectivamente. Pela entrega dos dois quadros o pintor receberia a quantia de vinte contos de réis.[20]

O artista realiza um detalhado estudo documental para a composição da cena que deveria representar o ato de fundação da cidade de São Paulo, ocorrida em 25 de janeiro de 1554 nos campos de Piratininga através de uma missa campal rezada pelo Padre Manoel de Paiva. Segundo anotações do próprio pintor:

---

18. STUMPF, Lúcia K. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras.* Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2014.
19. LEVY, C. R. M. *AntônioParreiras: pintor de paisagens, gênero e história.*Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.p 38-39.
20. Cf. Documento IP 50361-4 do Arquivo do Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

> A missa foi rezada sobre a colina onde hoje está o Palácio do Governo e existiu a primitiva igreja erguida onde estava o colégio. Estavam presentes os seguintes missionários: Anchieta, Gregório Serrão, Diogo Jacome, Leonardo Nunes, Gaspar Lourenço, Vicente Rodrigues, Brás Lourenço, Pedro Correia, Manoel Chaves, João Gonçalves e Antonio Blasque além dos índios Tibiriçá e Camby.
>
> A paisagem representa a colina, em cujo alto se armou o altar, junto a um grupo de árvores. À esquerda do observador, os campos e o rio Tamanduatey.[21]

Ao olhar para o quadro, que ainda hoje pertence ao acervo da Prefeitura de São Paulo, vemos uma cena que nos remete à tradição de representação da celebração das primeiras missas. A ação principal desenrola-se na metade direita do quadro, onde estão localizados o altar e o padre, que se volta a uma audiência formada por clérigos que acompanham a liturgia da celebração. Na outra metade do quadro, livre de vegetação, dois grupos são representados em destaque. O primeiro, retratado no mesmo plano da cena da missa, é composto por um homem branco, que, afastado do grupo de clérigos, se mantém ajoelhado em posição de respeito à liturgia, e por um índio que está junto dele, mas de pé, em postura altiva e de braços cruzados. Mais ao fundo, conformando e quase se confundindo com a paisagem, vê-se um grupo de índios algo receoso com o que se passa na cena em destaque.

> A representação do ato de fundação territorial no momento de realização de um culto religioso faz parte do repertório brasileiro desde o célebre quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, pintado em 1860, e remonta a uma tradição ainda mais longeva.[22] Pedro Peres foi o primeiro a retomá-la ao pintar *A elevação da cruz*, em 1879. O próprio Parreiras já havia feito em 1907 uma citação ainda mais literal à tela do pintor catarinense, quando cria o quadro *Conquista do Amazonas*, por encomenda do governo do Pará.

---

21. SALGUEIRO, Valeria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos.*Rio de Janeiro: EdUFF, 2000,p. 94.
22. Sobre isso ler: COLI, Jorge. "A invenção da descoberta". In: *Como estudar a arte brasileira do século XX?*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

Victor Meirelles. *Primeira missa no Brasil*, 1860.
Óleo sobre tela, 268 × 356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

A opção de Parreiras por representar a fundação da cidade de São Paulo a partir do ato ecumênico é uma demarcação por uma retomada da tradição oitocentista. Não só na escolha do tema, mas também na representação da cena principal retratada, a realização da missa, o artista fluminense bebe da fonte dos pintores acadêmicos. O grupo de clérigos que acompanha a missa parece retirado do quadro de Meirelles. O altar apresenta grande semelhança. Na tela de Parreiras, porém, a grande cruz que marca a composição de Meirelles é substituída pela vegetação que se impõe sobre todo o grupo.

Se, ao analisar o quadro de Parreiras, nos concentrássemos apenas no grupo em torno do qual se desenrola a cena principal, veríamos pouco além da perpetuação de um modelo passadista em pleno século XX. Porém, o personagem central do quadro

de Parreiras não é o padre que reza a missa, nem o altar sobre o qual ela acontece, tampouco o grupo de jesuítas ao redor.

O elemento que primeiro chama a atenção do observador da tela é o índio que assiste a tudo impávido. O pintor deliberadamente colocou o índio em uma posição livre de vegetação ou de outros elementos que disputem a atenção do olhar. Como forma de ressaltar sua postura altiva, Parreiras acrescenta um homem branco civil à cena que, ao aparecer ajoelhado bem ao lado do índio, gera com ele um contraste de cores e volumes.

A afirmação de que o homem branco que aparece ajoelhado está em cena para destacar ainda mais a postura do índio deriva da observação das anotações do pintor. No trecho reproduzido acima, em que ele nomina os indivíduos retratados no quadro, podemos notar que não há qualquer referência a este personagem —são citados apenas os jesuítas e os índios. Além disso, outro trecho de suas anotações, que aparece sublinhado em vermelho, confirma essa percepção:

> Alguns historiadores dizem que João Ramalho assistiu à Fundação de São Paulo. Não é verdade. Ramalho estava em Santo André.[23]

Faz-se importante neste momento notar que este homem retratado no quadro se assemelha muito à representação que o pintor fará de João Ramalho na tela encomendada no mesmo ato da *Fundação de* São Paulo, *Instituição da Câmara Municipal*. Além de servir ao fim estético de contrastar com o indígena em cena, o retrato de João Ramalho responde a uma demanda política do período. Dentro do IHGSP travou-se um debate sobre quem devia ser consagrado como o progenitor dos paulistas. Duas correntes disputavam a versão. A saber, a dos jesuítas e a dos que pretendiam reabilitar João Ramalho, figura polêmica na historiografia local. Ao realizar uma tela sob encomenda da Prefeitura de São Paulo poucos anos depois de Oscar Pereira da Silva ter retratado a mesma cena sem dar destaque à presença do bandeirante, Parreiras demonstra estar respondendo a um pedido do encomendante.[24]

O índio colocado desta forma e com este destaque no quadro garante à cena de

---

23. SALGUEIRO, Valeria. Op. cit., p. 94.
24. Cf: MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva:*trajetórias de uma imagem urbana.* Dissertação de mestrado.FAU/USP, 2012.

fundação uma leitura crítica. Os braços cruzados do índio contrastam com as mãos espalmadas do padre que reza a missa. O corpo levemente jogado para trás com a cabeça erguida se contrapõe ao gestual de todos os demais espectadores que se prostram frente ao altar.

Desta forma, a partir da inserção de um elemento que ganha ares de ironia, o quadro executado para eternizar o gesto fundador da cidade de São Paulo acaba por questioná-lo, caracterizando uma ruptura com a tradição iconográfica. Ao utilizar-se de elementos que ora dialogam com a tradição ora apontam para uma ruptura com ela, Parreiras parece aproximar-se da mesma estratégia adotada por Belmiro de Almeida, a saber, a de provocar uma retomada crítica da tradição artística em que se formaram. Ambas as telas retomam o modelo de fundação da nação elaborado por Victor Meirelles, em um caso figurando a chegada dos portugueses às novas terras, e em outro, o momento de início da civilização por meio da cristianização dos bárbaros nativos. Em ambos os casos, porém, as distâncias são evidentes. Parreiras rompe com a docilidade e a passividade dos indígenas retratados por Meirelles ao representar um homem indígena em pé, de braços cruzados e olhar desconfiado, o que não deixa de ser também uma contraposição à Moema morta sobre as areias do mar, outra célebre tela do pintor catarinense.

Os Descobridores retoma o tema da descoberta, mas se em Meirelles a natureza seduzia e coroava um suposto paraíso tropical, agora ela se apresenta como desterro. Diferindo da ideia de um encontro pacífico e suave entre nações, abraçado por uma natureza majestosa, subjaz aqui uma ironia profunda: que tipo de civilização pode se originar do encontro entre dois homens? Não há possibilidade de reprodução, de filhos que mitifiquem uma nova nação. Aqui, representa-se, ao fim e ao cabo, a impossibilidade de um novo devir, não há frutos possíveis desse encontro inesperado, o que implica a negação de muitos dos mitos de origem criados e cultuados pela cultura artística do Segundo Reinado[25].

Conforme o próprio José Murilo de Carvalho demonstra em seu livro, a República não foi capaz de arrebatar o povo e, no mesmo sentido, de polarizar a adesão de intelectuais e artistas. Pelo contrário, as críticas e decepções com os limites do novo regime deram a tônica. Daí o erro do autor em considerar a inexistência de uma estética própria —a estética própria da República foi formada, inclusive, por este ceticismo, por

25. A esse respeito ver também, MIGLIACCIO, Luciano. Arte do século XIX In: *Mostra do Redescobrimento. Arte Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

esta ironia, diante de um novo regime que foi, em muitos casos, decepcionante. Esta ironia cética muitas vezes se projetava em direção ao passado, não permitindo que os artistas realizassem mitificações completas, ou que eles ao menos, ao "inventarem" estes heróis, o fizessem deixando ruídos, verdadeiros marcadores deste tipo de insatisfação.

Note-se que para descrever os sentidos evocados pelas duas telas utilizamos uma mesma palavra, "ironia". Talvez esteja justamente aí a chave para que se entenda o sentido que os artistas contemporâneos à implantação da República desejavam atribuir à modernidade de suas produções. Trata-se, certamente, de um sentido de moderno anterior e distinto daquele empregado, décadas mais tarde, pelos chamados modernistas. Entender o moderno antes do modernismo passa por dedicarmo-nos a um olhar atento, livre dos juízos estéticos anacrônicos a que fomos submetidos com a supremacia do legado modernista na cultura brasileira. Só assim poderemos ver que a República gerou sim uma estética própria, e entender seu significado preciso, historicamente produzido.

Ana Paula Cavalcanti Simioni é docente no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Autora do livro *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (Edusp, 2008)

Lúcia K. Stumpf é mestre em Culturas e Identidades Brasileiras, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.

O crítico como artista

Vera Lins

RESUMO: O texto trabalha dois escritores da virada do século XIX para o século XX, Gonzaga Duque e Nestor Victor , ambos críticos e ficcionistas. Seus textos são vistos como marcados por um pensamento que problematiza, colocando questões sobre a arte, a literatura e a crítica ainda cruciais hoje. Trabalham o ensaio como forma de crítica, que incorpora sensibilidade e intelecto. Subjetividades questionadoras, articulam cenas de pensamento no que se poderia chamar de um modernismo carioca na virada do século.
PALAVRAS-CHAVE: crítica, ficção, pensamento, virada do século.

ABSTRACT: *This text examines two writers from the turn of the nineteenth to the twentieth century, Gonzaga Duque and Nestor Victor, both critics and fictionists. Their texts reveal problematizing thoughts, which raise questions about art, literature and criticism that are still crutial today. They employ the essay as a form of critique, which encompasses sensibility and intelect. Inquiring subjectivities articulate instances of thought into the modernism of turn-of-the-century Rio de Janeiro.*
KEYWORDS: *criticism, fiction, thought, turn of the century.*

Uma forma, uma figura, talvez sirvam para
pôr problemas, nunca para trazer conclusões.
Merleau-Ponty

Vou trabalhar aqui com dois críticos da virada do século XIX para o XX, GD e NV. Ambos foram ligados ao movimento simbolista: Nestor Victor é conhecido como o amigo e editor de Cruz e Sousa, e Gonzaga Duque é nosso primeiro crítico de artes. E ambos são ficcionistas também, escrevem contos e romances. Quero mostrar como sua crítica é permeada por esse veio ficcional, o que os torna ensaístas fortes, que conseguem pensar o que é difícil de ser pensado, o que não se resolve facilmente, o paradoxal.

Os escritos sobre arte de Gonzaga Duque podem ser vistos como ensaios que colocam na própria forma questões estéticas como a da representação e questões da própria crítica. Escolhi dois textos de seu livro *Contemporâneos,* que podem ser lidos como reflexões sobre a inapreensibilidade do objeto da crítica e as limitações do juízo estético. Além de colocarem em questão a representação.

No texto sobre o Salão de 1904 o crítico se autoironiza, dizendo-se um rabiscador de crônicas, para afirmar logo de início, também com ironia, que os expositores são fracos — apenas habilidosos, não sabem interpretar:

> Mas, se as notas, porventura justas, de um rabiscador de crônicas, habitualmente desajeitadas e pretensiosas, obtiverem atenção de alguém e da sua emissão se derivar conceito, direi que nesta exposição, como nos anteriores Salões, só encontro pintores de figuras e paisagistas, porque na maneira de interpretar os assuntos e de os fixar a igualdade é quase completa, com desconto das habilidades.[1]

Seu romance, *Mocidade morta*, conta os embates de um grupo de jovens artistas liderados por um crítico, alter ego seu, *os insubmissos*, contra a pintura acadêmica. Abre com uma cena em que na inauguração da pintura de batalha de um pintor oficial, Telésforo, os insubmissos o acolhem com vaias e risos.

1. DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typographia Benedicto de Souza, 1929.

Outro artigo, “O Salão de 1905”, é um texto de crítica singular na sua composição. O crítico entra nos salões à procura de uma coisa rara: imaginação. E aqui cria uma imagem para falar das imagens que vê e parece reatualizar o poema de Baudelaire “A uma passante”. O crítico, que tem como obrigação escrever sobre o salão, ao entrar, depara com uma mulher desconhecida e misteriosa que o encanta e o instiga, “aturde-o” é sua palavra. Diz assim:

> No átrio, pouco distante do Gladiador, vejo passar a silhueta ornamental duma esbelta senhora, encantadoramente cingida por um costume-tailleur cor de musgo. Num gesto rápido em que a elegância se confunde com a prática, a sua estreita e fina destra, em pelica branca arrebanha a saia. Descubro a linha de escorço dum borzeguim de verniz. Ela galga os degraus. Ao enviesar no lanço esquerdo em frente ao nicho apanho-lhe o perfil de relance. É claro. Tem a pupila negra. Negros lhe são os cabelos. [...][2]

E é buscando essa figura que desaparece e reaparece entre os quadros que ele vai descrevendo o que vê até que ela se vai. Isso que não encontra é personificado na desconhecida que passa e que ele vislumbra, mas não chega a conhecer. Há um ritmo no texto que alterna frases curtas, que dão a rapidez do olhar de relance, com outras longas, minuciosas na descrição da figura. Incorpora um diálogo com um espectador que não entende nada do que vê e ironiza certas paisagens: as marinhazinhas com barquinhos. Quando revê a mulher, depois de falar de alguns quadros fica “desatinado, sem pensar, sem saber o que fazer”, passa para as esculturas e critica a política das encomendas. Lembra Schubert e destaca as telas de Visconti e Roberto Mendes. O que se passa entre ele e a desconhecida alegoriza a relação com a arte e a representação — a surpresa e o aturdimento que a desconhecida lhe causa, o aproximar-se e o afastar-se e depois a fuga, a impossibilidade de alcançá-la. Seu desejo pela figura que passa por entre os quadros e traz a dimensão do desconhecido e do inquietante e do não representável é que lhe permite uma reflexão sobre esses quadros.

Segundo Didi-Huberman, a imagem é sempre perda, ela não apreende uma totalidade e sua construção se faz como o jogo do Fort-da que Freud vê na criança, elaborando a perda, a ausência da mãe. Na pintura o pintor entra com seu corpo, diz Merleau-Ponty, citando Valéry, corpo que é entrelaçado de visão e movimento, a crítica

2. Id.

se faz também com esse pensamento do olhar em que o corpo é vidente e visível, captado no tecido do mundo. A pintura celebra a visibilidade como enigma. Diz Merleau-Ponty: "Qualidade, luz, corpo, profundidade que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertaram um eco em nosso corpo, porque este lhes deu acolhida".

Devolver a solução à condição de enigma, diz Karl Krauss, citado por Agamben em *Image et mémoire.* Isso saberiam fazer o narrador, o pintor e o poeta. A crítica de Gonzaga Duque sugere que a crítica também é lugar de emergência, de uma imaginação produtora que acolhe o paradoxo e o enigma. Sua crítica se constrói como a imagem, no mesmo jogo que elabora uma perda.

Como trabalha com ideias estéticas, suas imagens mostram o limite dos conceitos ou inserem imagens nos conceitos. Mostram a movência singular da crítica. Se o juízo estético é reflexivo e não determinante ou cognitivo, há uma possibilidade infinita de desdobramento. Há uma consciência dos limites do conceito hoje. A ordem epistemológica moderna converte o mundo em um mecanismo a ser controlado pelo sujeito do conhecimento. De texto decifrável, o mundo passa a ser objeto observável, sem sentido. Com as imagens banalizadas pelos meios de comunicação, a forma estética se torna forma difícil, forma incerta até o mais íntimo de sua textura. A experiência poética é sempre um reencontro da mais íntima alteridade, um sair de si na direção do outro. A crítica de Gonzaga Duque já tem esse teor, talvez porque ficcionista, próximo dos poetas simbolistas, que são críticos do racionalismo progressista que marca o naturalismo; como neorromânticos, muitas de suas questões e propostas são continuadas pelos surrealistas. Assim marcam uma dissidência quanto ao modelo moderno que se impunha, embora modernizar fosse também seu desejo. No entanto, abrem questões que não serão incorporadas pelo modernismo hegemônico. A tentativa de transformar o país num Estado-Nação moderno, isto é, num Estado planejador, comportava planejar, ou seja, definir a diferença entre ordem e caos, separar o próprio do impróprio, legitimar um padrão às expensas de todos os outros. A construção da ordem significa promover a uniformidade, o que caracteriza a sociedade moderna: uma intolerância radical de quaisquer formas de vida diferentes, as diferenças são vistas como ignorância, superstição ou atraso.

Em outro texto de *Contemporâneos*, "O salão de 1906", Gonzaga Duque cria um personagem, Policarpo, que o acompanha na visita ao salão e num diálogo com ele vai discutindo o que vê. O diálogo lembra o ensaio de Oscar Wilde, "O crítico como um artista", em que discussões teóricas importantes são travadas num diálogo fictício entre dois personagens, Gilbert e Ernst, que depois vão para as ruas, como no texto de Gonzaga Duque, que termina assim:

Agora à vida
À vida — confirmou Policarpo.
E saímos para o ar livre das ruas.

Mas, neste, diferentemente do texto de Wilde, Policarpo e o crítico concordam geralmente, um ecoando o outro, embora o amigo fictício seja mais espontâneo. Diante de um quadro de Artur Lucas, o texto diz:

> Policarpo, comovido, sacode-me o braço:
>
> — Bem, que dizes?
>
> — É um artista, amigo Policarpo, é um artista que aqui está, para gozo nosso e honra da pátria.

Às vezes ironiza. Sobre Julieta França, a escultora, põe as palavras na boca de Policarpo, para dizer que lhe falta interpretação, que deveria pensar, refletir, estudar mais seu assunto.

Ao tentar recortar o início da crítica de arte no Brasil, deparei com a questão: se no modernismo dos anos 20 ou se na década de 50. Antecipei esse recorte descobrindo Gonzaga Duque, um escritor simbolista, atuante entre 1886 e 1911, como o primeiro crítico moderno das artes plásticas do país. São seus *A arte brasileira* e o romance *Mocidade morta* que mostram um crítico ficcionista, inaugurando aqui também um veio de críticos poetas. Gonzaga Duque trabalha esse encontro entre palavra e imagem, com afinidades com Diderot, Zola, Baudelaire, Huysmans e Fromentin, críticos e ficcionistas e referências suas. Seus textos de crítica são marcados por imagens que fazem pensar sobre uma crítica de arte como tradução de linguagens que escapa aos limites do conceito, articulando-se em imagens que contêm ideias, um pensamento que inclui a sensibilidade e a sensualidade. Como se a reflexão se desdobrasse nessas passagens de uma linguagem a outra, abrindo outras possibilidades de articulações de sentido. Há um impulso ficcional nessa crítica e uma aguda consciência da linguagem que faz com que às vezes interrompa o texto com uma reflexão sobre as palavras que usa. Por exemplo, no Salão de 1904, pensa sobre o uso da palavra *senhoras* num parêntese, ao se referir às mulheres pintoras; diz:

> As senhoras... (Como eu implico com esta palavra, neste particular! É fofa, tola, convencional. Tem alguma coisa de pieguice e muito do ranço da burguesia aristocratizada.

> Porque não dizer *mulheres*, que é uma palavra dignificadora?...) As senhoras — vá lá, repetirei — que se exibem na paisagem e outros assuntos a óleos devem ter desvanecido seus mestres, porque, sinceramente, merecem elogios! (p. 108)

O que remete para o artigo sobre o Salão de 1907, em que termina dizendo que uma das revelações do salão é o grande número de pintoras que ali se exibiu e algumas com real merecimento, o que o faz perguntar-se: "A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?".

Argan, em texto sobre Murilo Mendes, diz que para ele a linguagem da crítica era precisamente o nexo entre as duas versões da imagem, a visual e a verbal, numa prosa que resultava estranhamente rarefeita e algo vagarosa. O que me parece que se inaugura com Gonzaga Duque e continua em alguns críticos poetas, ou melhor, poetas que se dedicam à crítica de arte mais como amadores como os textos de Murilo Mendes, e de outros que ainda estou levantando, seria uma singularidade de olhar, de apreensão e apreciação que se dá numa linguagem crítica, que incorpora a imagem. Uma subjetividade na qual o inconsciente joga sua sombra, um imaginário forte, um impulso ficcional vão articular uma crítica ensaística, que se coloca quase como um gênero. Nela a linguagem se adensa e intensifica. A crítica de Murilo tem sido objeto de estudos. Entre as crônicas de Manuel Bandeira há uma sobre Lasar Segall que pode ser considerada também um texto de crítica. E várias outras também sobre a arquitetura de Le Corbusier, por exemplo.

E primeiro Gonzaga Duque, isso vai permitir que inaugure a moderna crítica no país, criando a impressão, com seu romance, os ensaios e o livro de história da arte, de que já haveria um sistema organizado de artes plásticas, o que o levava a interferir num meio que isolava esses artistas (como Castagneto, sobre quem escreveu), tensionados entre incursões mais arrojadas nas suas questões e o modelo acadêmico instituído.

A força poética dessa crítica, que escapa ao rigor do método e ao fechamento do conceito, mais provoca o pensamento do que o torna claro. Ela permitiria também, articulando a memória, rearticular a história ou mesmo criar uma história, como faz Gonzaga Duque em *A arte brasileira* e *Revoluções brasileiras.*

Outro lugar onde essas relações vão se articulando são também as revistas do grupo que estão se desfazendo em pó nas bibliotecas. Elas trazem desenho, caricatura e fotografia junto com textos literários. Além de mostrar os textos que estão circulando, como, por exemplo, passagens de Novalis e Mallarmé, permitem recuperar reminiscências que rearticulam nossas noções de moderno e modernismo, ao mesmo tempo

que articulam uma arqueologia da cidade. Figuras e questões saem do simbolismo e fazem esse modernismo carioca. Um intelectual ativo nesse meio das revistas, além de Gonzaga Duque, que funda *Pierrot, Mercúrio* e *Fon-fon* e escreve em *Kosmos*, é Álvaro Moreyra, que começa em *Fon-fon* e funda *Paratodos.* Formando uma boêmia dissidente, não aderiram a um modernismo futurista e construtivista, que acreditava na industrialização: para eles é a rememoração de uma experiência perdida que permite opor-se à catástrofe moderna, que lida apenas com a experiência imediata. O novo para eles é sempre o bizarro, o enigmático, o ainda-não consciente que a arte tornaria visível.

Merleau Ponty, em *O olho e o espírito*, fala do pensamento do pintor que se opõe ao pensamento cartesiano. Cita Max Ernst e fala de uma visão que se faz em nós como Rimbaud na "Carta do vidente" diz que algo se pensa nele. Há no centro desse pensamento da visão um mistério de passividade. Merleau Ponty afirma que a pintura baralha nossas categorias, ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de mudas significações.

Didi-Hubermann, falando de Carl Einstein (em *Devant le temps*), diz que é preciso trabalhar a imagem com conceitos insuspeitados. Criar novas formas de saber ao contato com as novas formas de arte. A crítica é também lugar de criação. Inventar formas também no domínio do conhecimento é colocar em questão a realidade e seu próprio eu — criar sem cessar uma realidade nova, como faz a arte.

Agora falarei de Nestor Victor, que também sempre me surpreende. Escreveu sobre Gonzaga Duque em 1929, quando saiu *Contemporâneos*, e diz que havia nele "algo de um revel, de um irreverente ao academicismo, aliás, como em todo simbolista que se prezasse". Seus livros de crítica, como *A crítica de ontem*, *Cartas à gente nova* e outros, estão reunidos nos três volumes publicados pela Casa de Rui Barbosa. Trabalhei seu ensaio *Paris*, livro que compara o Rio de Janeiro com Paris com imagens de lá e de cá, num momento em que os cafés eram substituídos pelo modelo americano. Crítico simbolista, Nestor Victor morou na capital francesa, de 1901 a 1905. Escrito em 1911, o livro tensiona com a narrativa de viagem, nele se compara a capital francesa com a capital brasileira, costumes, mulheres, espetáculos, com uma visão crítica das duas cidades. Desde Montaigne, criador do gênero, o ensaio seria uma viagem de autoprospecção, que aparece sob o impacto das descobertas que mobilizam o imaginário europeu. A leitura de *Paris* deixa ver, do lado de cá, o escritor brasileiro, mesmo antes das vanguardas, como um viajante, que desenvolve um pensamento sobre o país, na forma do ensaio, gênero que acolhe o conflito, a proble-

matização e o inacabamento. Logo nos três primeiros capítulos, já pelos títulos Nestor Victor se revela um leitor de Baudelaire e Poe: "A rua", "Quem passa", "A alma da multidão". Começa com as imagens da multidão nas duas cidades e vem desenhando as diferenças, à medida que aparecem. Seu método é mostrar, por contraste, o que se vai configurando no decorrer do texto. Assume o ensaio como um autorretrato, isto é, faz de si o palco da experiência intelectual. Diz: "É preciso haver-se estado na Europa para vermos que lados imprevistos do nosso ser ali se revelam, generalidades e defeitos de que quase nem nos apercebemos, vivendo no nosso próprio meio".[3]

Em capítulos que valem como fragmentos, suficientes em si mesmos, não tem a pretensão de esgotar o assunto, mas criar imagens dos dois lados. Começa com a rua e fala da diferença de luz, nossos horizontes luminosos contrastam com a sombra europeia. A Avenida Central lhe parece uma enorme caixa de brinquedos em que há de tudo. Diz que somos de uma ensandecida imaginação, sem medida e sem freio: "Só o novo admiramos. Lá o arquiteto teve de aceitar o que já havia, sabendo tirar disso o melhor partido possível. Aqui, com exceção desta ou daquela rua, fez-se tábua rasa, como se tivesse passado um terremoto na edificação e construiu-se tudo de novo".

Mas sua crítica também surpreende. Acolhe artistas nos seus primeiros livros como Gilka Machado. Se os críticos a chamam de despudorada, ele vê a artista feita, já no primeiro livro. Escreve também sobre Nietzsche, Novalis, Maeterlink e Ibsen, Mallarmé e Whitman, escritores ainda pouco conhecidos aqui na época. Compara Mário de Andrade com Whitman em 1928. Sua compreensão da poesia, como a passagem abaixo mostra, lhe permite, na contramão, entender Cruz e Sousa.

> Pode-se dizer que o verso é um instrumento de clarificação dos nossos sentimentos ainda obscuros. O poeta quando compõe está no mesmo caso de quem sonha, e, como este revela às vezes, falando alto a quem o ouça, o que acordado não contará nem a si próprio, também aquele, não raro, confia à traidora e misteriosa rima, que conta ainda mais do que se lhe diz, o que nem ele mesmo imaginara andar-lhe nos recessos d'alma. Assim, a poesia é mais do que confissão: é a integração de nós mesmos, antes de tudo perante nós mesmos, é a incorporação ao consciente daquilo que representamos de realidade ideal.[4]

---

3. VICTOR, Nestor. *Paris*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1911.
4. VICTOR, Nestor. *Obra crítica*. v. 2. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p.81.

Gonzaga Duque escrevendo entre 1880 e 1911 e Nestor Victor entre 1897 e 1932 marcam essa virada de século, o último já se estendendo ao modernismo; fazem pensar esse período de fim de século e início de outro como dentro do regime estético. Para Rancière, o regime estético se opõe ao regime representativo e começa já um pouco antes da Revolução francesa. No regime estético das artes abolem-se os gêneros e o interesse muda para o comum e o banal.

Num livro recente, *Aisthesis*,[5] Rancière vê em várias cenas da virada do século XIX para o XX uma mutação das formas de experiência sensível, da maneira de perceber e de ser afetado, que propicia reconfigurações da experiência e um modo novo de sensibilidade. Fala de cenas de pensamento que acolhem o até ali impensável. "Pois o pensamento é sempre um pensamento do pensável, um pensamento que modifica o pensável acolhendo o que era impensável." (p. 12). E faz uma contra-história da modernidade artística, incorporando episódios que já deslocam a percepção em cenas de pensamento. Rancière vai de 1764 a 1941, de Théophile Gauthier e Ruskin a James Agee.

E é o que estamos fazendo aqui, encontrando cenas de pensamento nestes autores da virada do século. Num momento em que se comemora de novo 22 como marco da grande ruptura na arte brasileira, estamos na contramão, também insubmissos...

Vera Lins é professora de Literatura comparada da Faculdade de Letras da UFRJ. Reeditou livros de Gonzaga Duque, sobre quem escreveu sua tese de doutorado, *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos* (Eduerj, 1998). Suas publicações mais recentes são *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios* pela Eduerj e *Desejo de escrita* pela 7letras, ambos em 2013.

5. RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 2011.

Lima Barreto e o romance: crítica e crise

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

RESUMO: O artigo analisa o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto (1881-1922), apontando princípios formais presentes na obra, indicadores de uma nova realização estética que não se coaduna, plenamente, com o romance realista do século XIX. Por isso, propõe nova abordagem, ou moldura, para a obra que, de partida, considere a crise da subjetividade e da capacidade de narrar, coerente com a atmosfera das primeiras décadas do século xx.
PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto, romance, crise.

ABSTRACT: *This article analyzes the novel* Recordações do escrivão Isaías Caminha *by Lima Barreto (1881-1922), pointing out formal principles in the work, indicators of a new aesthetic achievement that does not fully accord with the realist novel of the nineteenth century. Therefore, it proposes a new approach or frame for the work, which, from the start, considers the crisis of subjectivity and the ability to narrate consistent withthe atmosphere of the early decades of the twentieth century.*
KEYWORDS: *Lima Barreto, novel, crisis.*

Os termos 'crítica' e 'crise' são frequentes nos estudos sobre a obra de Lima Barreto (1881-1922), especialmente referindo-se ao romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Ainda hoje, predomina a tendência de vincular esse romance à intenção autobiográfica, com a finalidade de denúncia sobre os entraves da vida literária à carreira do escritor; outros justificam o viés autobiográfico também como denúncia dos preconceitos que criaram barreiras e dificuldades à ascensão social de jovens mulatos, ainda que talentosos.

É preciso reconhecer que é difícil evitar esse viés interpretativo ante um texto que incita tal tipo de leitura, ainda que o compromisso autobiográfico não se cumpra e o teor ficcional não permita estabelecer uma clara correlação entre o narrador e seu criador. Seria, então, esse romance um equívoco do autor, a meio caminho entre ficção e autobiografia? A escolha de se lançar literato com tal obra significa somente a opção de praticar a literatura como denúncia e crítica social?

A expressão 'crise', por sua vez, vincula-se ao romance porque, para alguns críticos e leitores, a obra seria uma tentativa frustrada de realizar, no Brasil, um romance realista como os de padrão europeu do século XIX, cujos títulos significativos foram as obras de Stendhal, Balzac e Flaubert. A crise, nesse caso, relaciona-se a uma espécie de fratura de forma ou incapacidade de realização estética de um bom romance, apesar da tentativa e grande esforço de Lima Barreto.

Minha intenção, aqui, é pensar o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* como uma crítica ao próprio gênero romance e sua possibilidade de narrar, concomitante e coerente à expressão da crise do sujeito, num efervescente contexto cultural que diluiu as marcas rígidas de tempo e espaço, nas primeiras décadas do século XX.

CRISE DA SUBJETIVIDADE

O questionamento acerca da subjetividade e da autonomia da consciência realiza-se sob muitas perspectivas e, desde a primeira metade do século XIX, muitos fatores contribuíram para tornar o indivíduo, simultaneamente, objeto de investigação e produtor de conhecimento. Entre eles, estão os debates, pesquisas e experiências que marcaram a passagem da óptica geométrica, vigente até o século XVIII, para a óptica fisiológica, que dominou os debates científicos e filosóficos sobre a visão e o olhar.

Um marco importante nesse processo foi a publicação de *Manual da fisiologia humana*, de Johannes Müller, em 1833, com o relato da nova experiência de um observador diante da luz, separada de qualquer ponto de referência estável, fonte ou origem; suas

pesquisas e estudos conferem importância ao corpo compreendido como um conjunto de processos e atividades diversificados, "gerenciados por quantidades mensuráveis de energia e trabalho".[1] A ilusão referencial é revelada e a pesquisa de Müller avança para a afirmação de uma relação arbitrária entre estímulo e sensação, apresentando papel relevante ao corpo para a apreensão do visível, para a organização da experiência sensorial. O conjunto de estudos permite delinear novos perfis de observador e identidade, tão instáveis e móveis quanto a visão e as sensações. "A visão é redefinida como capacidade de ser afetado por sensações que não têm ligação necessária com um referente."[2]

Entre relatos de pesquisas, experimentos, descobertas e a intensificação da vida sensorial, no cotidiano, aflora a noção de sujeito como estrutura composta sobre a qual diferentes técnicas e forças poderiam produzir, ou sugerir, diversas experiências, todas igualmente "realidades". Cada vez mais, a ideia da visão subjetiva afirma-se como um processo "em que o sujeito é, simultaneamente, objeto de controle e normalização".[3]

Se o termo 'sensação' passa a sugerir efeitos na consciência (dor, calor, cores, luzes, olfato), a percepção passa a ser entendida como uma qualidade dos sentidos. Até a noção do "eu", tão marcadamente presente na mente introspectiva, passa a ser compreendida pelos filósofos como uma sequência ou recordação de sensações — "um padrão recorrente de sensações, algumas das quais desencadeadas por estímulos orgânicos internos e outros pelo ambiente".[4] Assim, "a percepção não é somente uma relação passiva, ótica; ela também molda nosso comportamento, nosso humor, até mesmo nossa ação, quer por um instante, quer por um período maior".[5]

Nesse contexto, a cidade, com suas luzes, surpresas, sustos, vitrines, multidões e veículos, torna o sujeito atento e ávido pela riqueza e aspecto cambiante do meio urbano, com inúmeros estímulos visuais e sensações quase mágicas. A mobilidade do olhar, com indivíduos em constante deslocamento, apreendendo ambiências, diversas e simultâneas, e servindo-se de inventos ópticos variados para ampliar a capacidade perceptiva, torna a visão quase um fim em si mesma, de dimensão estética, para

1. CRARY, J. *Técnicas do observador*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 91.
2. Id., p. 93.
3. Id., p. 93.
4. SHAPIRO, M. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 48.
5. Id., p. 60.

ser usufruída sem uma causa, justificativa ou consequência. O viés de temporalidade também redimensiona a percepção, valorizando o instante e o impacto que passa a produzir sobre os sentidos, sem a moldura da explicação racional ou do anteparo da causalidade, da utilidade.

Já na segunda metade do século XIX, há certa "volúpia do olho",[6] com intenso culto à visão nas artes e na vida urbana, "um deleite cultivado com o visual por si só, e uma abundância de novos meios inventados para sua satisfação".[7] Além disso, "a atenção flutuante do indivíduo dirigida por um impulso caprichoso ou uma curiosidade"[8] produz um interessante alinhamento entre as visões de artista — na pintura, fotografia e literatura — e a atividade visual cotidiana dos espectadores em deslocamento pelas cidades.

Pesquisas e experimentos revelam, ainda, o teor imperfeito e inconstante de nosso aparato visual, suscetível a procedimentos externos de manipulação e estímulo, com capacidade de gerar experiências, em diversos níveis, para o indivíduo.[9] Descobertas e estudos acerca da pós-imagem — da presença da sensação na ausência de um estímulo — levam à produção de uma variedade de técnicas e certo desenraizamento da visão, em relação ao sistema representacional vigente até o século XVIII.

A segunda metade do século XIX, especialmente, cria o "grande comércio de imageria coletiva", momento em que se forma "uma solidariedade entre as operações da arte, as formas de imageria e a discursividade dos sintomas".[10] Nesse contexto, formam-se os principais discursos para interpretar os efeitos das imagens sociais e mercantis sobre os indivíduos, as relações sociais e a cultura.

A realidade urbana adquire uma condição mágica pela transferência da mercadoria, de lojas e vitrines, para o espetáculo das ruas, com a multidão extasiada. Nessa realização do capitalismo como cultura, tudo que é desejável — sexo, prestígio social, moda, poder — transforma-se em mercadoria apresentada como fetiche, em exposição, para a massa de espectadores e ávidos consumidores. Simultaneamente, dá-se a valoração extrema da experiência visual, com mobilidade e permutabilidade sem precedentes, ligada a técnicas para

---

6. Id., p. 166.
7. Id., p. 168
8. Id.
9. CRARY, Op. cit.
10. RANCIÈRE, J. *O destino das imagens.* Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 26.

fixar a atenção e impor a homogeneidade. "O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral."[11]

O fascínio mágico do moderno é exercido nas ruas, nas vitrines, na imprensa, na moda, em forma de espetáculo que inspira os homens ao consumo de imagens da modernidade. Com as imagens-mercadorias, a imaginação fixa-se no cotidiano, por meio de etiquetas que anunciam sucesso, felicidade e beleza, e vendem solidão, desejos frustrados e perda de identidade, que se dilui nos objetos. Estes parecem ganhar vida autônoma absorvendo os indivíduos, fragmentados e dispersos pelas cidades e seus centros de consumo.

Marx,[12] como muitos outros filósofos e artistas, observa a separação dos sentidos e justifica-a como produto das relações de propriedade no âmbito do capitalismo. A imagem do "caleidoscópio", que coincide, para muitos artistas e intelectuais, com a variação e dinamismo da modernidade, é utilizada por ele para exemplificar o oposto: não a variação, mas a simétrica repetição que se apresenta ao espectador, equivalente ao efeito do paradigma industrial, com sua produtividade e eficiência, na oferta de bens de consumo. Em outras palavras, a produção repetida e mecânica das mesmas imagens, que geram uma sedutora e fantasmagórica visão do real, garantida não somente pela disseminação em massa das técnicas de ilusão, pela reeducação dos sentidos e sua alienação, mas, sobretudo, pelas relações de propriedade.

> A propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e unilaterais que um objeto só é nosso quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo, utilizado por nós. [...] Em lugar de todos os sentidos físicos e espirituais apareceu assim a simples alienação de <u>todos</u> esses sentidos, o sentido do <u>ter</u>. O ser humano teve que ser reduzido a esta absoluta pobreza, para que pudesse dar à luz a sua riqueza interior partindo de si.[13]

O observador descentrado, a dispersão da visão, a separação dos sentidos e sua alienação são exigências do econômico, que necessita da rápida coordenação do olhar e conhecimento preciso da capacidade óptica e sensorial humana.

---

11. DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 33
12. MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. 3. ed. Trad. José Carlos Bruni et al. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
13. Id., p. 11.

No turbilhão de pesquisas e práticas culturais da segunda metade do século XIX, Nietzsche[14] questiona a possibilidade de se considerar a realidade fixa e estável, a partir de leis gerais fundadas no sujeito; ainda, ataca a supremacia da consciência e a pretensão, a ela atribuída, de domínio e conhecimento pleno de como as ações humanas são produzidas. O filósofo pensa a consciência como a parte de um indivíduo que recebe estímulos e responde a eles a partir de hábitos e antigas interpretações ou marcas mnêmicas. Assim, procura eliminar a distinção entre físico e psíquico, afirmando que os processos psicológicos teriam base neurofisiológica.

Nessa perspectiva, o "eu" torna-se "uma síntese conceitual que permite escamotear relações de forças"[15] ou "um efeito de relações de domínio e obediência entre forças"[16] e Nietzsche[17] realiza a destruição da unidade do sujeito, fundada na unidade da consciência e induzida pela função gramatical do sujeito.

> *É essencial que não nos enganemos a respeito do papel da 'consciência': Ela é a nossa relação com o 'mundo exterior' que ela desenvolveu.* Por outro lado, a *direção*, respectivamente o resguardo e a cautela com respeito ao jogo conjunto das funções corporais, *não* nos vem à consciência; [...] *Em suma*: aquilo que se torna consciente está sob relações causais que nos são inacessíveis — a sequência de pensamentos, sentimentos, ideias na consciência não exprime nada a respeito do fato de que essa sequência é uma sequência causal: mas, aparentemente, em grau superlativo é assim. Sobre essa *aparência fundamos todas as nossas representações de espírito, razão, lógica* etc. [...] Habitualmente, toma-se a *consciência* mesma como *sensorium-geral* e instância superior: todavia, ela é apenas um *meio de comunicação*: ela desenvolveu-se nas relações e com respeito a interesse de relações [...]. 'Relações' são aqui entendidas também como as impressões do mundo externo e, de nossa parte, as reações necessárias no caso; da mesma maneira como são aqui entendidos os nossos efeitos *no* exterior. A consciência *não* é a condutora, mas um *órgão de condução*.[18]

---

14. NIETZSCHE, F. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
15. MARTON, S. "Nietzsche: consciência e inconsciente". In: *Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Unijuí/Discurso Editorial, 2000, p. 140.
16. GIACOIA, O. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: UNISINOS, 2001, p. 69.
17. NIETZSCHE, F. Op. cit.
18. Id., p. 275.

A consciência, pois, apoia-se sobre um conjunto de forças cuja completude e complexidade não domina e até desconhece. Para Nietzsche, o conceito sintético do "eu" reúne uma pluralidade de vivências e estados psíquicos numa unidade aparente, criada pela consciência e compreendida como um órgão de condução entre as impressões do mundo externo e as reações necessárias aos estímulos e impressões recebidos. O "eu" é produto da conscientização daquele efeito de comando e da disposição anímica sobre as quais se funda a convicção, ou crença, de se possuir domínio sobre si mesmo, como causa para todo fazer.

> Nosso mau costume de tomar como essência um símbolo da memória, uma forma abreviada, e, finalmente, tomá-lo como *causa* [...]. Estabelecer uma espécie de perspectiva no ver, por sua vez, como *causa do próprio ver*: esse foi o passe de mágica na invenção do 'sujeito', do 'eu'.[19]

Para o filósofo, o sujeito é compreendido como multiplicidade de forças e relações; nas suas palavras, "minha hipótese: o sujeito como multiplicidade".[20]

A crítica à subjetividade e ao privilégio da consciência constitui um processo de confluência entre os resultados de pesquisas e experimentos sobre a visão, a intensificação da exigência sensorial na realidade urbana e as reflexões sobre o sujeito na filosofia. Nela, não há uma negação da subjetividade, mas sua projeção em novo lugar,

> não mais como constituidora do conhecimento e da ação para tornar-se algo constituído em esferas que não estão ao seu alcance (o inconsciente em Freud, a práxis histórica em Marx e a vontade de poder em Nietzsche). Freud, Nietzsche e Marx revelam [...] a 'realidade' como construção imaginária da consciência [...].[21]

A modernidade do século XIX, portanto, já questiona verdades e identidades fixas, imutáveis. Um indivíduo adaptável, em movimento, cujo corpo é dotado de novos padrões, passa a ser significativo para compreender a profusão de signos e imagens que fascinam e atemorizam. Nesse complexo movimento de pensamento e cultura, estaria

---

19. Id., p. 284.
20. Id., p. 263.
21. CHAUÍ, M. S. "A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea". *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 30, 1976.

um escritor interessado somente em relatar suas desventuras e dilemas, com finalidade exemplar e denunciadora, por meio de um texto ficcional?

Escritor, e também intelectual, observador do fragmentado e, aos poucos, desfamiliarizado espaço urbano, crítico do cotidiano e da consequente intensificação desmedida da vida sensorial que projeta seus efeitos nas atitudes e valores dos indivíduos, além de leitor contumaz de Nietzsche[22] e atualizado com as publicações europeias contendo estudos da psicologia clássica, Afonso Henriques de Lima Barreto registra, em seus cadernos de anotações — *Retalhos* — e em *Diário íntimo*, observações da leitura da obra de Jules de Gaultier sobre o bovarismo, publicada em 1902, na mesma proporção em que há muitas referências rápidas a autores como Maudsley, o próprio Taine, seu sucessor Th. Ribot, psicólogo, que publicou *Essai sur l'imagination créatrice*, entre muitos outros.

Seria mesmo *Recordações do escrivão Isaías Caminha* um equívoco estético, a meio caminho entre a ficção e o relato íntimo?

PREFÁCIO, ÍNDICE DE AUTOFICÇÃO?

Até a primeira metade do século XX, o romance de Lima Barreto foi lido como uma espécie de autobiografia mal resolvida ou de romance com sérios problemas formais na sua constituição, como exemplifica a crítica de Lúcia Miguel Pereira, nos anos 1940:

> Sugerindo mais do que dizendo, insinuando as sensações para só depois contar claramente o fato que as provocara, Lima Barreto mostrou possuir, neste primeiro romance que publicou, o segredo da narrativa psicológica; a arte de tornar os sucessos menos importantes do que a sua repercussão. [...] Mas para nosso prejuízo, Isaías entrando para a redação do *Globo*, muda repentinamente o rumo da narrativa, que de introspectiva passa a caricatural e se perde em minúcias de reportagem. [...] Foi o temperamento do romancista que se deixou, do meio para o fim do *Isaías Caminha*, dominar pela atitude personalista de Lima Barreto.[23]

---

22. Há inúmeras referências diretas do diálogo intenso de Lima Barreto com Nietzsche, presentes em crônicas, contos e diários. Referências indiretas encontram-se em seus principais romances.

23. PEREIRA, L. M. "Lima Barreto". In: HOUAISS, A.; FIGUEIREDO, C. L. N. *Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto*. Madri: ALLCA XX, 1997 (Coleção Archives-Unesco), p. 451.

Outros críticos buscaram investigar a obra, depois dos anos 1940, como Osman Lins, que, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1976,[24] exclui a dimensão biográfico-ideológica para elucidar a estrutura formal, o espaço romanesco, e considera marca da prosa ficcional de Lima Barreto a ausência de conflito, em virtude da dissociação entre seus personagens. Nessa perspectiva, a passividade do personagem Isaías é consequência da indefinição da voz narrativa, segundo o crítico, também desligada da trajetória dos demais personagens, o que constitui a modernidade de seus romances.

Por sua vez, Antonio Arnoni Prado enfatiza, em *Lima Barreto: o crítico e a crise* e em seus muitos outros artigos e ensaios, a singularidade do autor num estilo que ridicularizou o parnasianismo de Coelho Neto. Para o crítico, viu-se com Lima Barreto "que o fluxo narrativo cedia lugar ao tom improvisado que misturava reportagem e testemunho, aproximando-se da reprodução quase instantânea que se multiplicava ao ritmo das coisas em movimento".[25]

O romance de estreia de Lima Barreto anuncia em seu título o percurso linear da vida do protagonista, desde a sua chegada, quando jovem, à cidade do Rio de Janeiro até sua promoção a redator de um importante jornal e, depois, a político. O leitor incomoda-se diante de um final que não traz um apaziguamento e uma conclusão a essa trajetória do narrador. Sabe-se, no prefácio, a última informação sobre a vida do protagonista, cuja contínua insatisfação e inquietude não permitem uma resposta clara: foi bem-sucedido? Foi feliz?

O prefácio realiza um movimento de duplicação, com um texto dentro de outro a produzir, simultaneamente, um desdobramento e a naturalização do processo de rememorar. Esse movimento no prefácio é projetado sobre todo o romance, de maneira especular, com o auxílio de um narrador-autor à margem da trama. A voz intrusiva do autor está presente no prefácio, apresentando trama e personagem, e discutindo os desdobramentos da ação a narrar. Temos, assim, uma espécie de intriga secundária: a do autor e seu processo de narrar, com os recursos escolhidos para tornar seu relato convincente, além do histórico das edições da obra, com todos os seus percalços.

Essa fabulação do autor, presente no prefácio, estende-se de maneira difusa pelo romance, de modo que Isaías Caminha se torna o autor anunciado das memórias e Lima Barreto, o seu escrivão.

---

24. LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
25. PRADO, A. A. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976, p. 527.

Se, na ficção brasileira mais recente, observa-se a "presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais",[26] no romance de Lima Barreto, do início do século XX, percebe-se a fabulação do eu do autor em uma espécie de "autoficção intrusiva",[27] num movimento que cria paradoxos semânticos, porque não permite a tentativa de inscrever-se o confessional e a confidência, mas traz a presença do autor, como uma voz solitária que corre paralela à trama e ao cenário da narração, dramatizando a si mesmo e seu processo de narrar e seduzir seu público.

> Quando comecei a publicar, na *Floreal*, uma pequena revista que editei, pelos fins de 1907, as *Recordações* do meu amigo, Isaías Caminha, escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor. Mais tarde, graças ao encorajamento que mereceu a modesta obra do escrivão, tratei de publicá-la em volume.
>
> O meu amigo e camarada Antonio Noronha Santos, indo à Europa, ofereceu-se para arranjar, em Portugal, um editor.
>
> João Pereira Barreto recomendou-me aos Senhores A. M. Teixeira & Cia., livreiros em Lisboa, com a Livraria Clássica de lá; e elas foram impressas sob as vistas dedicadas do Senhor Albino Forjaz de Sampaio, a quem muito devem, em correção, as *Recordações*.
>
> A todos três, não posso, em nome do meu querido Isaías, deixar de agradecer-lhes mais uma vez o serviço que prestaram à obra.
>
> Eu, porém, como tinha plena autorização do autor, por ocasião de mandar o manuscrito para o prelo, suprimi o prefácio, a *donné*, que agora epigrafa estas linhas, e alguma cousas mais.
>
> O meu intuito era lançar o livro do meu amigo, sem escora ou para-balas.

---

26. MORICONI apud KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 12.

27. Nas tipologias de autoficção, Colonna (2012) caracteriza a autoficção intrusiva quando a transformação do escritor não acontece por meio da mediação de um personagem; seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita, mas aparece como um apresentador, relator ou comentarista, em resumo: um narrador-autor à margem da trama. O teórico apresenta como ilustração clássica da intrusão do autor no romance os parágrafos que abrem *Pai Goriot* (1834), de Balzac. COLONNA, V. "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologias de la autoficción)". In: CASAS, A. (Org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012, p. 117.

> Assim foi. Hoje, porém, que faço uma segunda edição dele, restabeleço o original tal e qual o Caminha me enviou, pois não havia motivo para supressão de tanta coisa interessante que muito concorre para a boa compreensão do livro.
>
> [...]
>
> Como veem José Veríssimo disse estas palavras, logo ao aparecerem os primeiros capítulos; e, pensando serem verdadeiras as razões que expus, restabeleço o manuscrito como me foi confiado, passando a transcrever o prefácio inteiramente como saiu na inditosa *Floreal*.[28]

Se um prefácio consolida a obra e a explica, como afirma Lima Barreto, o de seu romance apresenta três tempos diversos, mas coerentes, de maneira semelhante ao que se vê no desenvolvimento da obra.

O primeiro tempo corresponde ao presente da publicação da segunda edição do romance — 1916 —, quando o autor comenta a recepção crítica aos primeiros capítulos surgidos na revista *Floreal*, que então ele dirigia, e, ainda, informa que já transcorreram dez anos, tanto da primeira publicação quanto da escrita dos manuscritos por Isaías Caminha, recurso que permite narrar os acontecimentos da vida do protagonista depois do ponto-final do romance.

O prefácio guarda, ainda, outro prefácio, o do pretenso autor das recordações, transcrito por Lima Barreto. Nele, aparece a justificativa para a escrita das memórias, que data de 1905 e marca um segundo tempo. O terceiro tempo, ainda no prefácio, trata do passado do escrivão Isaías, retomado por imagens sínteses, a partir de reflexões, de sua trajetória anterior a 1905.

Um prefácio composto de fragmentos de escritas — de autor e personagem narrador — com tempos diversos anuncia o movimento do livro, a se constituir como uma espécie de montagem. Entre esses tempos, ficam as imagens marcantes dos estados psicológicos do protagonista, feitas de névoa, sinais místicos e com a imprecisão do claro-escuro, como frágil elo dessa narrativa que se organiza, pela montagem de fragmentos de memória, diante do leitor. Nesse processo, o protagonista raramente vislumbra o sol a pino, tampouco um céu fartamente iluminado; consegue, apenas, contemplar “uma nesga do céu”, um “rasgão irregular”.

No decorrer da obra, a memória do narrador intercala tempo e espaço, num constante vaivém entre passado e presente, a saber: a trajetória do narrador quando

28. LIMA BARRETO, A. H. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1990, p. 15.

jovem; o presente do protagonista, permeado dessas lembranças, que se tornam, aos poucos, as memórias ou recordações escritas; e o presente do autor, que apresenta o romance dez anos depois dos acontecimentos nele relatados.

Somos levados, por uma narrativa em primeira pessoa, aos primeiros anos da juventude de Isaías, sua origem e formação diante do espetáculo de saber do pai e da simplicidade da mãe, praticamente analfabeta, até o capítulo IV, quando a narrativa se intercala com longos períodos de reflexão do protagonista para expressar profundo desalento, angústia e solidão. A força dessas lembranças causa no presente do narrador muito sofrimento: "[...] depois de tantos anos de desgostos dessa relação contínua pela minha luta íntima, precocemente velho pelo entrechoque de forças da minha imaginação desencontrada, desproporcionada e monstruosa [...]".[29]

Envolvidos pelos acontecimentos da juventude de Isaías, recém-chegado ao Rio de Janeiro, para onde foi em busca do título de doutor, encontramos ao final do capítulo IV uma série de referências que permitem, simultaneamente, refletir sobre a finalidade do romance e seu diálogo com a tradição.

DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO: INFLUÊNCIAS?

Há muitas referências a diversas obras no romance, entre elas, há a referência, num momento de angústia, abandono e solidão na cidade grande, ao livro que fora o guia de cabeceira do protagonista: "[...] o *Poder da vontade*, com as suas biografias heroicas: Palissy, Watt, Franklin... Sorri satisfeito, orgulhoso; havia de fazer como eles".[30] Ao voltar à leitura do jornal, o personagem lê enormes elogios ao padeiro Manuel Laje da Silva, apresentado como de conduta e reputação duvidosas: "Que acontecera? Recebera a bênção papal até a décima quinta geração. A notícia vinha cheia de gabos à sua atividade e à sua honestidade [...]".[31] Uma interessante situação: a referência exemplar aos vencedores citados no livro, pelo mérito e talento, justaposta à notícia de jornal, que aplaude a reputação duvidosa.

A crítica, muitas vezes, associou essa obra a outros romances importantes do século XIX, quer pela afinidade dos temas, quer pelas referências explícitas feitas pelo

---

29. Id., p. 46.
30. Id., p. 48.
31. Id., Ibid.

narrador a *O vermelho e o negro*, de Stendhal (1830), à obra *A educação sentimental*, de Flaubert (1869), ou ainda a *Ilusões perdidas* (1839) e *Pai Goriot* (1834), de Balzac. Entretanto, se, tal como em Balzac, percebemos em Lima Barreto a representação do cotidiano banal, feio e prático, por meio da mistura de estilos,[32] no caso do romance de Stendhal, o escritor dialoga com a crítica possível à relação existente entre pensar, sentir e fazer, sendo que a reflexão sobre a melhor maneira de agir não implica uma ação eficaz e coerente. Já de Flaubert, Lima Barreto assimila o interesse em projetar, na forma literária, os impasses, dilemas e fracassos do protagonista.

Após recordar-se de um momento de humilhação na juventude, o narrador afirma: "Hoje que sou um tanto letrado sei que Stendhal dissera que são esses momentos que fazem os Robespierres".[33] A referência a Stendhal produz, em muitos leitores, a lembrança ou o diálogo de Lima Barreto com o escritor francês, como se o seu romance constituísse também uma narrativa semelhante à do romance europeu, mas repleto de problemas estéticos de realização, ao relatar a história de um jovem em busca de ascensão, prestígio e poder.

Em *O vermelho e o negro*, acompanhamos a trajetória de Julien Sorel em seu aprendizado e ascensão, da plebe à burguesia provinciana e à aristocracia, visualizadas na imagem das duas carreiras, a eclesiástica e a das armas. Menos interessado nos fatos em si, Stendhal prioriza os efeitos dos acontecimentos sobre os sujeitos e vice-versa. O leitor encontra-se, por isso, com o drama interior do jovem Julien Sorel — o confronto de seus desejos e medos com os acontecimentos e a representação destes sobre ele —, tendo a história da França como pano de fundo. A síntese desse processo pode estar na expressão do protagonista na prisão: "Uma efêmera nasce às nove horas da manhã nos longos dias de verão, para morrer às cinco horas da tarde, como haveria ela de compreender a palavra noite?".[34]

A frase insere-se num momento crucial da narrativa, considerado um problema formal devido à incoerência ou falha no encaminhamento da ação do protagonista. Depois de conseguir sair da província e do seminário rígido e sombrio, Julien alcança êxito nos salões da aristocracia, conquistando a orgulhosa Mathilde, que dele engravida. Tal fato obriga seu pai, o poderoso Sr. de La Mole, a aceitar o casamento e conseguir para Julien uma patente

---

32. AUERBACH, E. "Na mansão de la Mole". In: *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 405-41.
33. LIMA BARRETO, A. H. Op. cit., p. 48.
34. STENDHAL. *O vermelho e o negro.* Trad. Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 482.

militar, forjando-lhe a condição de nobre. Quando tudo sugere calmaria, a sua trajetória sofre terrível reviravolta: uma carta da antiga amante da província, denunciando sua frieza e interesse ao Sr. de La Mole, faz Julien perder a cabeça e voltar à província de onde saíra, para tentar matar a ex-amante. O tiro não a mata, mas Julien é preso e condenado. Enquanto todos se empenham em salvá-lo, durante o julgamento, Julien opta por fumar caros charutos importados, recusando-se a agir em defesa própria. "Ele passava aqueles últimos dias a passear no estreito terraço no alto do torreão, fumando excelentes charutos que Mathilde mandara buscar na Holanda por um postilhão [...]."[35] Em outras palavras, ação absolutamente contrária ao perfil obstinado, persistente e racional de Julien Sorel e aos efeitos esperados na concatenação das ações e arranjo de eventos.

Considerado marco importante na representação da realidade na literatura ocidental, o romance de Stendhal apresenta a crítica a certo padrão de associação entre pensar, sentir e fazer. Para Rancière,[36] o planejamento sobre o melhor ato não resulta na capacidade de tomar uma decisão racional e implementá-la também. Nesse sentido, o fazer nada do plebeu Julien Sorel indica, ainda, a nova distribuição do sensível, segundo o crítico, o compartilhamento da igualdade sensorial por uma classe a que antes era impossibilitado o direito ao ócio como devaneio.

A divisão no cerne da ação e a escolha do ócio por Julien Sorel representam o direito ao devaneio e traduzem a expressão da crise do modelo napoleônico, ou estratégico, de ação. Para Rancière, o vazio do devaneio torna-se possível, na ficção, às almas das classes baixas.

Os ecos de Napoleão e o modelo de "grande homem" também chegaram a Isaías na sua fase de formação, por meio do discurso eloquente de seu pai. No entanto, ao jovem ficaram, apenas, "a entonação de voz, o gesto e o olhar".[37] Mas como dialogaria o romancista brasileiro com a poderosa imagem de *O vermelho e o negro*?

Há, sem dúvida, pontos em franco diálogo. Primeiramente, o desejo de investigar a complexidade dos motivos que conduzem os sujeitos; depois, a expressão de crise na linearidade da narrativa, mais precisamente no encadeamento de ações com base num modelo estratégico e racional, e, ainda, a reflexão sobre o poder da leitura como

---

35. Id., p. 458.
36. RANCIÈRE, J. "O efeito de realidade e a política da ficção". Trad. Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, pp. 75-90, mar. 2010.
37. LIMA BARRETO, A. H. Op. cit., p. 19.

propulsora de conhecimento e autoconhecimento, tema caro à produção romanesca de Lima Barreto.

ISAÍAS — FABULAÇÃO DA CONSCIÊNCIA

Recordações do escrivão Isaías Caminha concentra-se no drama íntimo da consciência do protagonista, por meio do velho recurso da onisciência do narrador, com o ponto de vista em primeira pessoa. Ainda que fartamente entremeado de narrações dos acontecimentos culturais e políticos que rodeiam o protagonista, é a representação da consciência do personagem, na sua vida interior, diante do confronto consigo mesmo e com a sociedade, o ponto forte dessas recordações. O movimento da consciência recebe certa ordenação do narrar mesclado a associações imaginativas, no espaço entre as reminiscências e o presente da narrativa.

> Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recordo desse heroico anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje... É noite. Descanso a pena. No interior da casa minha mulher acalenta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos cheia de um grande acento de resignação. Levanto-me e vou à varanda. A lua, no crescente, banha-me com meiguice, a mim e a minha humilde casa roceira. [...] Correm alguns instantes; ela cessa de cantar e o brilho do luar é empanado por uma nuvem passageira. Volto às minhas reminiscências: vejo o bonde, a gente que o enchia, os sofrimentos que me agitavam e a rua transitada [...].[38]

A melancolia e a dor contaminam o narrador no presente, enquanto escreve suas memórias; melancolia e impotência de quem se arrasta, enquanto registra suas lembranças. O estado psicológico do narrador das memórias e o do personagem quando jovem coadunam-se, portanto, e são visualizados na imagem frequente em todo o romance. “Nuvens plúmbeas já de todo tinham coberto a nesga do céu vista pela janela. Havia como que fuligem na atmosfera e a luz do sol tornara-se de um amarelo pardacento e fúnebre.”[39]

---

38. Id., p. 48.
39. Id., p. 52.

Dessa maneira, o mal-estar que acomete o jovem Isaías, após ser suspeito de roubo, intimado a comparecer a uma delegacia e chamado de "mulatinho" pelo delegado, é o mesmo sentimento de Isaías narrador, adulto, relembrando aqueles dolorosos momentos para escrever suas memórias. "Despertei hoje cheio de um mal-estar que não sei de donde me veio. Nada ocorreu que o determinasse. [...] Penso — não sei por que — que é este meu livro que me está fazendo mal [...]."[40] Nesse sentido, a temporalidade escoa no romance, com o passado projetando-se sem cessar sobre o presente.

No entanto, há momentos de interessante alternância de estados emocionais do jovem Isaías, que são explicados pelo narrador mais maduro, posteriormente. Exemplo disso é a cena em que, na delegacia, demonstra solidariedade à dor e ao desamparo de uma jovem lavadeira, protagonista de uma briga banal de vizinhas, moradoras, ambas, de uma casa de cômodos.

> As palavras saíam-lhe animadas, cheias de uma grande dor, bem distante da pueril querela que as provocara. Vinham das profundezas do seu ser, das longínquas partes que guardam uma inconsciente memória do passado, para manifestarem o desespero daquela vida, os sofrimentos milenares que a natureza lhe fazia sofrer e os homens conseguiram aumentar. Senti-me comunicado de sua imensa emoção; ela penetrava-me tão fundo que despertava nas minhas células já esquecidas a memória enfraquecida desses sofrimentos contínuos que me pareciam eternos; e achando-os por debaixo das noções livrescas, por debaixo da palavra articulada, no fundo de minha organização, espantei-me, aterrei-me, tive desesperos e cristalizei uma angústia que me andava esparsa.[41]

A solidariedade à dor alheia — que é também sua — acentua os traços de inquietação e angústia, marcas do personagem quando jovem e quando adulto, como narrador; solidariedade que expressa a percepção de um sentimento de humanidade, muito além da simples subjetividade. Novamente, a expressão de mal-estar acompanha-se do movimento da natureza: "A ela e ao meu abalo moral, juntavam-se a tonalidade amarelaça da tarde e o ambiente de forja para me dar um mal-estar nunca sentido".[42]

---

40. Id., p. 56.
41. Id., p. 54.
42. Id., Ibid.

A apresentação do estado emocional do jovem Isaías logo se acompanha da explicação do narrador, maduro, que usa a referência literária para esclarecer o movimento da consciência. A narrativa de um estado psíquico, antes da verbalização, a partir de impressões e reflexões, demonstra uma preocupação maior com aquilo que se é, ou que se pode tornar, do que com o relato de acontecimentos exteriores.

> Por aí, houve em mim o que um autor russo chamou a convulsão da personalidade. Todo eu me agitei, todo eu me indignei. Senti num segundo todas as injustiças que vinha sofrendo; revoltei-me contra todos os sofrimentos que vinha suportando. Injustiças, sofrimentos, humilhações, misérias, juntaram-se dentro de mim, subiram à tona da minha consciência, passaram pelos meus olhos e então expectorei as sílabas: — Imbecil.[43]

Os incidentes constituem motivos para a introspecção e o autoconhecimento, incidentes que ocorrem num único dia, que começara com a observação do desfile de uma fanfarra militar em que "os oficiais pareceram-me de um país e as praças de outro. Era como se fosse um batalhão de sipaios ou de atiradores senegaleses".[44] Depois do desenrolar de uma série de decepções e injustiças, a culminância de reflexões sobre o contexto cultural, mescladas a sentimentos íntimos, vem na ironia: "As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria!".[45]

No romance, não é a ação, portanto, que predomina, e todos os acontecimentos realizam-se no perscrutar das lembranças e dos pensamentos do protagonista. Os aspectos cronológicos, culturais e históricos constituem elos entre os dois momentos, o vivido e o narrado, e apenas reforçam a complexidade temporal da narrativa.

Do capítulo VII, quando inicia a trajetória de Isaías na imprensa, até o capítulo XIV, o último do romance, as mesmas reflexões e estado psíquico do protagonista — quando jovem e quando memorialista — permanecem, com um misto de angústia, impotência, desolação e, acima de tudo, solidão, mesmo depois de bem empregado como redator de importante jornal.

No último capítulo do romance, há sinais claros de ascensão social do protagonista: "Dois meses antes era simples contínuo, limpava mesas, ia a recados de todos;

43. Id., p. 55.
44. Id., p. 38.
45. Id., p. 55.

agora, poderosas autoridades queriam as minhas relações e a minha boa vontade".[46] No entanto, há também índices de transformação interior, como a capacidade de reagir com violência às ofensas e humilhações. Assim, diante da provocação de um colega jornalista, Isaías reage com violência e força: "Senti-me outro, muito mais forte, transtornado e desejoso de matar".[47] Portanto, da convulsão interior e do balbucio do jovem recém-chegado à capital, na delegacia, no capítulo VII, ao agora orgulhoso jornalista.

> Encontrei o tal repórter na Rua Primeiro de Março e antes que ele fizesse o menor movimento atirei-me sobre o seu corpanzil, deitei-o por terra e dei-lhe com quanta força tinha. Na delegacia, a minha vontade era rir-me de satisfação, de orgulho, de ter sentido por fim que, no mundo, é preciso o emprego de violência, do murro, do soco, para impedir que os maus e os covardes não nos esmaguem de todo.[48]

Apesar do dinheiro, das pândegas, da sensação de domínio e controle, o reencontro com um cenário de interior — casas pobres, com quintais, em região rural — provoca no protagonista a reflexão de que não avançara, pessoalmente, em nada com relação a seus sonhos. Na sua viagem do interior para a cidade, seu estado psíquico desmancha-se em apatia e dilacerações, numa angústia contínua do sujeito alquebrado diante das dificuldades externas.

> Fomos servidos em velhos pratos azuis com uns desenhos chineses e as facas tinham ainda aquele cabo de chifre de outros tempos. À vista deles, dos pratos velhos e daquelas facas, lembrei-me muito da minha casa, e da minha infância. Que tinha eu feito? Que emprego dera à minha inteligência e à minha atividade? Essas perguntas angustiavam-me. [...] Lembrava-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que não a pusera ao estudo e ao trabalho com a força de que era capaz. Sentia-me repelente, repelente de fraqueza, de falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro.[49]

---

46. Id., p. 135.
47. Id., p. 136.
48. Id., ibid.
49. Id., pp. 142-3.

Na avaliação de sua vida, restam ao personagem frustração e dor: "Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. [...] Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim".[50]

O escrivão Isaías, ao escrever suas memórias, reconhece que não é mais tempo de ler nos astros o destino dos homens — "A nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos"[51] —, embora, na sua juventude, tenha se guiado por sinais, como o movimento de aves no céu, que formavam um *V* indicando, na sua interpretação, um "vai", estímulo para deixar o interior e tentar a vida na capital.

A IMPRENSA — ESPAÇO E ESCRITA

O espaço de maior tensão e confronto para Isaías Caminha é o dos bastidores da imprensa, espaço ambicionado por um jovem intelectual. No romance, é um ambiente avesso à criatividade crítica, à produção intelectual, mas propício à manutenção das aparências de saber, à ostentação de poder e subserviência, por meio de manchetes sugestivas, achados anedóticos e leveza na paginação.

Por centralizar a administração federal, a cidade do Rio de Janeiro afirma-se como o maior mercado consumidor brasileiro, tendo sido fortemente beneficiada por programas de obras para reformas e modernização, possíveis graças ao grande afluxo de capitais estrangeiros entre 1903 e 1913. A necessidade de solução dos problemas básicos da cidade, como a falta de água, melhores condições de saúde, transporte e moradia, é abandonada para favorecer a construção de uma imagem por meio de projeto urbanístico que tem em Paris o seu modelo político e metodológico.

A vida literária caracteriza-se pela decadência do folhetim, com os jornais exigindo crônicas mais curtas e vivas; além disso, há o emprego mais generalizado da entrevista e da reportagem, com o lápis do caricaturista gradualmente substituído pelo fotógrafo.[52] Como mercadoria, dá-se com a informação o mesmo que com os objetos — segue indiretamente as fantasmagóricas e sedutoras características da moda. Daí a

50. Id., p. 143.
51. Id., ibid.
52. BROCA, J. B. *A vida literária no Brasil — 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

busca do sensacional, a dramatização dos fatos do cotidiano, a fabricação de ídolos e vedetes para mostrar o inesperado, curioso e até trágico, garantidos pelo tom da escrita, a qual precisa aproximar-se da imagem, desde a leveza da paginação a manchetes sugestivas e achados anedóticos.

Na sociedade brasileira, porém, a longa permanência da comunicação oral e, por isso, a ausência de libelos escritos, bem como a predominância da crítica personalista, da pilhéria, da anedota, do dito ao pé do ouvido no lugar de uma observação dirigida às instituições e não às pessoas, moldaram a imprensa e suas relações com a sociedade. Além dos textos a pedidos e anônimos com críticas contundentes e ataques pessoais, a estrutura jornalística manteve-se oligárquica, paternalista, equilibrando-se entre o latifúndio poderoso, da Primeira República, e a burguesia urbana em ascensão, mas politicamente frágil.[53] Por isso, à forma espetacular de fatos, imagens e técnica unem-se os valores tradicionais, depositados no imaginário e em movimento no dia a dia, como, por exemplo, o arranjo, o saber de fachada e título, o sentimentalismo, o fascínio pelo futuro e a imprevisibilidade na organização do presente. Por mais contraditório que pareça, as qualidades da informação — baseada na fatualidade, na cientificidade instantânea e nas novidades que resultam num saber frágil, superficial e fragmentário — coadunam-se com as nossas características culturais.

O protagonista contamina-se daquele ambiente, que também projeta suas teias sobre sua vontade, desejo e autonomia. Observa-se a vinculação, e coerência, com a primeira parte do romance, porque o autor não opta pelo cômico, pela distância e pela superioridade, mas escolhe a proximidade, que permite a crítica. A estratégia da sátira inclui a reflexão, feita pelo próprio Isaías, e, no romance, apresenta-se, além do ridículo, a consciência do ridículo. O mundo da imprensa, da política, do poder e do espetáculo não é somente representado como distorcido, mas também é analisado e comentado.

A proximidade do autor com o leitor e a quebra da distância crítica — o rompimento com a lei da causalidade e da escrita triunfante para narrar a trajetória do jovem protagonista — constituem interessantes estratégias para a crítica à perspectiva realista

53. Em *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*, é desenvolvido um estudo sobre a imprensa, no Brasil da Primeira República, junto à análise do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, que apresenta a palavra no mercado e no centro de poder, a produzir ilusões e fantasmagorias, debaixo de luzes típicas de espetáculo. FIGUEIREDO, C. L. N. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

na concepção da narrativa, inserindo dúvidas e inquietações sobre o narrar, além do movimento não linear na exposição dos acontecimentos diversos, realizando uma montagem ou justaposição de tempos, espaços, estados de alma e situações.

Revela-se o caráter de ilusão da escrita como transparente e precisa no registro das emoções e vicissitudes das experiências dos sujeitos; a escrita torna-se espaço de confrontação de diferentes paixões, emoções, interesses e pluralidades de "eus" que formam a subjetividade. Isso representa profunda crítica à ideia da essência lógica e racional da subjetividade e de uma escrita capaz de transcrevê-la.

As divisões, no texto, entre tempos e falas diversos (autor, narrador e personagem) sugerem também uma coexistência nem sempre harmônica entre os diversos sentidos que constroem afetiva e culturalmente o "eu", num contexto social. Daí a escrita não poder ser o registro de recursos e estratégias de um sujeito que expõe, de forma estável e segura, seu processo de conhecimento e autoconhecimento, uma vez que a identidade, no romance, não é pensada como algo fixo e permanente. A escrita é o espaço de experiência desse sujeito, com uma relação tensa, múltipla, instável consigo mesmo e com o mundo.

NOVA MOLDURA PARA O ROMANCE

Quais são as consequências dos aspectos formais aqui elencados para o romance, para as memórias que Isaías escreve?

Há uma forte presença de elementos formais que alteram significativamente o princípio épico. Se, no romance do século XIX, a abordagem psicologizante é mediada pelo narrador (à exceção de Flaubert), recursos como o monólogo interior garantem, ainda, a distância épica. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, a interiorização retira do tempo presente e real e da ação sua importância como princípio formal, o que expressa a crise do romance na tentativa de mostrar a diminuição da perspectiva, isto é, da distância crítica para representar o mundo e os sujeitos.

O fluxo da vida psíquica absorve o mundo, que, por sua vez, traz as marcas do sujeito, que não tem mais a certeza da consciência privilegiada, para, a partir dela, constituir uma realidade ou narrar uma história. A voz gramatical — o eu do narrador — não revela distância, ou superioridade, e indica que ainda faz parte dos acontecimentos narrados, uma vez que as dores e inquietações são comuns ao narrador, adulto e amadurecido, e ao jovem, personagem das memórias. O discreto embate entre as vozes do

autor, do eu narrador e do personagem é índice forte da consciência metaficcional sobre o narrar e da consciência da incompletude ou insuficiência de sentido para a existência.

Nesse aspecto, há o constante questionamento acerca da eficácia da linguagem para realizar tal comunicação, por meio do narrador Isaías: "Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele".[54] Já entre o desejo, o pensamento e a linguagem, não há transparência e certeza, mas suspeita e insegurança quanto ao narrar, como questiona Isaías: "Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?".[55] Boa parte dos fatos narrados diz respeito ao íntimo do protagonista; as humilhações, frustrações e perdas ainda estão no presente, na alma do narrador, o que elimina a visão perspectivística, estabelecendo à temporalidade uma duração, com a forte presença do passado no presente.

Todos os elementos formais explicitados até aqui são próprios do romance do século XX e inserem-se no âmago do romance que se anuncia, pelo título, como uma narrativa de perfil semelhante ao dos romances realistas do século XIX. No entanto, a expectativa anunciada não se cumpre. Se a intenção do escrivão Isaías é produzir uma obra autobiográfica, espera-se, então, um aprofundamento do eu, com a finalidade de explicar as diferenças entre a subjetividade e o mundo, as causas da angústia que o dilacera pela não realização de seus sonhos. O sujeito buscaria, portanto, autoconhecimento e expressão pela exposição de si numa ordem narrativa e de uma perspectiva privilegiada; isso porque ninguém melhor do que o protagonista para responder às questões sobre sua identidade, sendo, por isso, capaz de demonstrar convicção e segurança na apresentação (e justificativa) dos fatos. Em outras palavras, estabeleceria a si mesmo como campo de observação e investigação. No entanto, as memórias de Isaías anunciam outras formas de falar de si.

Não se constitui, na obra, a perspectiva cartesiana de representação da subjetividade, numa escrita triunfante que teria como pressuposto a capacidade de selecionar critérios, estratégias e recursos persuasivos para projetar a si mesmo, de modo a levar ao receptor uma imagem de um sujeito capaz de compreender a natureza, as relações sociais e, principalmente, a si mesmo. Isaías Caminha não responde às perguntas sobre sua identidade, seu percurso de conhecimento e autoconhecimento; apenas formula

54. LIMA BARRETO, A. H. Op. cit., p. 56.
55. Id., ibid.

perguntas e as projeta para o leitor. Tampouco nele percebemos o sujeito com pretensão à verdade, num movimento de introspecção e autoexploração, isto é, uma proposta de conhecimento de si a partir da sensibilidade, na busca de transparência e completude na apreensão e registro de sentimentos e valores. Nem pela razão, tampouco pela sensibilidade: Isaías não demonstra conhecimento pleno de si e dos motivos de suas dores.

O processo de construção do sujeito, no romance, não é fechado, unitário, concluso, uma vez que as vozes dos outros — as pressões, impressões, injunções vindas dos outros — constituem e moldam o sujeito, num cruzamento de forças, ou seja, a identidade forma-se no meio desse cruzamento de forças e interesses. Tal ideia de subjetividade também sugere que não existe um espaço e forma privilegiados de representação das próprias vivências, mas a escrita está em processo, com os outros, tanto quanto o sujeito. Assim, as oscilações do sujeito e as turbulências da forma do romance (prefácio com tempos e vozes diversos que se projetam na narrativa) coadunam-se, de maneira coerente. A escrita não é somente o relato das experiências vitais, ela mesma se torna uma experiência.

As consequências (ou a escolha) desse processo aparecem na forma do romance, uma espécie de montagem e justaposição de vozes narrativas que se evidencia desde o prefácio e estende-se por toda a obra, tendo como ponto culminante o último capítulo. Nele, o autor intervém, novamente, no discurso do personagem Isaías, como a quebrar o pacto ficcional com a fabulação do eu autoral, exatamente quando explana sobre os preconceitos acerca da capacidade intelectual de jovens pobres e mulatos, cujo exemplo é o protagonista.

> [...] fiquei animado, como ainda estou, a contradizer tão malignas e infames opiniões, seja em que terreno for, com obras sentidas e pensadas, que imagino ter força para realizá-las, não pelo talento, que julgo não ser muito grande em mim, mas pela sinceridade da minha revolta que vem bem do Amor e não do Ódio, como podem supor. Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair... Penso, agora, dessa maneira; mas durante o resto do tempo em que estive no *O Globo*, quase me conformei, tanto mais que o interesse que o diretor mostrou por mim não foi nada platônico.[56]

O romance contamina-se, então, de discurso autobiográfico, assim como o autobiográfico matiza-se de ficção. Esse processo relativiza os limites do ficcional e expõe os impasses da escrita, porque

56. Id., p. 136.

> inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido.[57]

Há também referências ao leitor ("como podem supor"), sendo que a presença ou o desejo de interlocução fica mais evidente quando o narrador Isaías se refere às práticas jornalísticas dos colegas. Por exemplo, para explicar a adaptação feita por Leporace, um dos poucos jornalistas que ainda lia, de um trecho do romance de Daudet,[58] Isaías convoca o leitor:

> Os senhores lembram-se daquela passagem dos *Reis no Exílio* em que Colette de Rosen, cavalgando ao lado da rainha Frederica, atira-lhe indiretas referentes ao seu silêncio em face das infidelidades do marido? Lembram-se que a rainha, sentindo o golpe [...]. Pois bem. Leporace não teve dúvidas; agarrou a frase do diálogo e desenvolveu-a no seu estilo barroco, por quase uma coluna, do seguinte modo: [...].[59]

O mundo de Isaías Caminha (a imprensa, a cidade, os intelectuais e suas ações de poder) já não é somente um dado objetivo, mas está contaminado de suas impressões e angústias. Por outro lado, esse mundo exterior deixa suas marcas na alma do protagonista.

O escritor utiliza referências importantes do romance do século XIX, como a trajetória de formação do jovem, sua busca por êxito e realização social; a experiência urbana, tema significativo também ao romance modernista; e a proposta de "memórias", frequente nos títulos de romances da literatura brasileira. No entanto, utiliza princípios formais que já introduzem uma nova realização estética do romance. Produz, portanto, uma crise, a qual não quer dizer insuficiência de forma, fracasso ou má qualidade estética.

A crise, em primeiro lugar, é característica própria do romance, cujos aspectos, como a plasticidade e a autocrítica, garantem, segundo Bakhtin,[60] a renovação do gênero.

---

57. SANTIAGO, S. "Meditação sobre o ofício de criar". *Gragoatá*, Niterói, n. 31, p. 17, 2011.

58. *Os reis no exílio* (*Les rois en exile*, 1878). Na Limana, nome dado por Lima Barreto à sua coleção de livros, aparece o registro da obra em francês. Note-se aí o cuidado do escritor para com o leitor de citá-la, no romance, em português.

59. LIMA BARRETO, A. H. Op. cit., p. 138.

60. BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

Em segundo lugar, compreende-se a crise como a consciência crítica acerca da impossibilidade de narrar, de escrever um romance, ou "as memórias", nas primeiras décadas do século xx e em seu contexto cultural efervescente, com os mesmos recursos estéticos e formais do século anterior. A única maneira de continuar narrando seria contradizendo a forma da narrativa até então. Assim, na forma antiga (ou a esperada pelo leitor), inserem-se os novos elementos formais, como a temporalidade complexa, uma subjetividade flutuante e instável, a crítica à concepção da linguagem límpida e transparente em relação ao real e a contaminação do ficcional pelo autobiográfico. Todos esses aspectos formais renovam o romance, no início do século xx, e alcançam os nossos dias.

Não há negação total do realismo no romance, negação esta que impossibilitaria seu grande objetivo e missão: tornar a literatura significativa para a reflexão e formação dos leitores. No entanto, há quebras constantes do pacto ficcional pela inserção direta da voz autoral, provocando uma identificação e reconhecimento por parte do leitor. Quebra-se um pouco a coerência da estrutura, isto é, a lei da causalidade na narrativa, não somente pelo fato de as explicações finais acerca da trajetória final do protagonista aparecerem no prefácio, mas também porque o encadeamento lógico, das motivações e das ações, é rompido: Isaías termina o romance como começou, ou seja, em deslocamento, insatisfeito, com seus sonhos intelectuais não realizados.

Há, também, um aprofundamento da perspectiva psicológica. Como vimos, a relativização da perspectiva temporal, por meio da justaposição de tempos distintos e do relato de tudo partir da consciência do protagonista, permite menor valorização da cronologia e dos acontecimentos externos. O mais importante é o resultado do tempo e das ações exteriores sobre a personalidade do sujeito. A corrosão da cronologia, da perspectiva temporal e do enredo está intimamente ligada à fluidez do sujeito, na imprecisão de seus contornos morais, na ausência de metas eficientes para alcançar seus objetivos. A crise anuncia, dessa maneira, uma nova forma de romance, uma nova concepção de subjetividade.

Recordações do escrivão Isaías Caminha é um romance realista que já aponta os limites do realismo, especialmente na apresentação da subjetividade, no questionamento do lugar do autor, na suspeita sobre a linguagem, na compreensão do tempo (e da memória) como construção do sujeito e da cultura e na crítica à estratégia de causalidade e racionalidade no desenvolvimento das ações. Na obra, o vaivém temporal e espacial e a subjetividade flutuante coadunam-se com a sensibilidade das primeiras décadas do século xx e Lima Barreto aproxima-se de seus contemporâneos intelectuais no fascínio em compreender o fluxo da vida e do sujeito, como exemplifica Pirandello:

“O que nós conhecemos de nós mesmos não é senão uma parte, talvez uma pequenís-sima parte daquilo que nós somos”.[61]

Por isso, o romance pede nova moldura aos leitores críticos, aquela que toma como ponto de partida a crise do indivíduo e a força do espaço interior, que esvazia a objetividade e concatenação épicas, produto do processo de fragmentação e decomposição, sobretudo, do “eu”, que se transforma numa multiplicidade de núcleos, relações e qualidades sem um centro unificador.

Paradoxalmente, o romance continua a cumprir a missão, tão cara ao escritor Lima Barreto, de ser um instrumento cognitivo privilegiado. Ensina aos leitores que não se pode mais narrar, como os autores do século XIX, a trajetória de jovens em busca de conhecimento e autoconhecimento sem provocar fissuras na forma tradicional do romance. Num momento de triunfo, e catástrofe, da vida moderna nas primeiras décadas do século XX, Lima Barreto acima de tudo provoca os leitores ao dar movimento, no romance, ao sentido da expressão nietzschiana “Uma coisa sou eu, outra são meus escritos”.[62]

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo é Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora Associada de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Bolsista Prociência FAPERJ/UERJ. Autora de *Lima Barreto e o sonho republicano* (Tempo Brasileiro, 1995), *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto* (Tempo Brasileiro, 1998) e organizou, junto com Antonio Houaiss o volume *Lima Barreto*, da Coleção Archives/UNESCO(1997). Realizou pós-doutorado na USP, com bolsa PDS-CNPq, e tem no prelo o livro *Lima Barreto, caminhos de criação.*

61. PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion D. Macedo. São Paulo: Experimento, 1996, p. 159.
62. NIETZSCHE, F. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. 2. ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 52.

O Poço, de Mário de Andrade: na beira do moderno e da tradição, do cosmopolita e do regional

Luiz Roncari

RESUMO: O trabalho tem em vista apreciar o processo de composição literária de Mário de Andrade. Para isso, analisa uma passagem descritiva de uma "casinha", do conto "O poço", de seu livro *Contos Novos*, e sua similitude com a construção da personalidade de uma das personagens. O estudo procura verificar os sentidos das mudanças e deformações promovidas pelo autor quando, na busca da representação, transpõe o seu material das fontes empíricas para o texto ficcional.
PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade e o regionalismo, conto moderno brasileiro, literatura e história.

ABSTRACT: *This paper aims at analyzing the literary writing process of Mário de Andrade. To that end, it scrutinizes a descriptive passage about a small house in the short story "O poço" from the book* Contos Novos*, and its correspondence with the personality development of one of the characters. This study also examines the meaning of changes and deformities designed by the author when, seeking to represent, he transposes the material of empirical sources to the fictional text.*
KEYWORDS: Mário de Andrade *and regionalism, Brazilian modern short story, Literature and history*

Duas advertências: o que apresentarei será uma pequena parte de um trabalho que se ambiciona bem mais extenso sobre Mário de Andrade; e toda menção negativa ou positiva que se fizer aqui a *regionalismo* refere-se apenas ao paulista ou às características que adquiriu no estado. O que alerta para as dificuldades de se falar em *regionalismo* em geral no Brasil. Como se trata de um trabalho voltado para as relações entre literatura e sociedade, o interesse do estudo concentra-se nos resultados literários e estilísticos, bons e maus, possibilitados pelas mudanças econômicas e sociais vividas na região.[1]

Para mim, o conto "O poço", de *Contos novos*, tem uma importância central não só no livro — é o quinto de um conjunto de nove —, como também no todo da obra do autor.[2] O que farei será apenas uma rápida apreciação geral do conto e me demorarei um pouco mais num dos seus detalhes, muito lateral, mas que nos permitirá compreender dois aspectos importantes da prática literária de Mário: como ele transitava do dado empírico à ficção e o que procurava com as deformações ou traições às verdades dos fatos.

Na periferia do conto nós temos três personagens em vias de serem superadas pelo tempo, ou seja, pela modernização decorrente do desenvolvimento econômico e industrial do Estado de São Paulo, desde a Primeira Guerra Mundial, e o aprofundamento das chamadas relações capitalistas modernas. Uma delas é a figura apenas nominada como "a visita", o amigo do fazendeiro levado por ele ao pesqueiro. Como sabemos, ela foi baseada no próprio Mário de Andrade, parente e amigo próximo de Pio Lourenço Correa, que, por sua vez, serviu de modelo para a composição do proprietário do pesqueiro no conto, este sim com nome e sobrenome, Joaquim Prestes. Apesar disso, "a visita" tendia a se solidarizar com os trabalhadores do poço e as suas justas reivindicações.[3] A situação e o comportamento dessa personagem metaforizam,

---

1. Este trabalho deve muito aos fundamentos teóricos desenvolvidos pelos estudos literários de Antonio Candido, em particular, os do livro *Literatura e sociedade*. 5. ed.. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

2. Foi Anatol Rosenfeld quem notou isso, ao comentar o livro: "O conto central é decerto 'O poço' (o 5º) que, situado no meio do volume, constitui como que o eixo da coletânea. É, sem tirar nem pôr, uma obra-prima do conto de feitio tradicional". *Texto/contexto*. 3. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 198.

3. O próprio Mário descreveu numa crônica uma dessas pescarias que fazia com o tio Pio, "na barranca do Mogi-Guassu", e a pesca de um dourado. A crônica e a fotografia de Mário com um grande peixe — documento talvez para não dizerem que tudo não passava de conversa de pescador — estão no livro organizado por Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 219.

adquirem “universalidade”, nos termos do autor, como veremos, a própria camada intelectual paulista dos anos 20, inclusive parte dos modernistas, que vivia às expensas ou dependentes das oligarquias dominantes. Assim, ela se esmerava em expressar os seus anseios e requintes de educação, gostos e costumes. As outras duas personagens periféricas seriam como uma espécie de desdobramento do âmbito literário de Monteiro Lobato: primeiro, o dele próprio, um sujeito imbuído do espírito modernizador positivista, como era o seu, empenhado na luta pela incorporação dos avanços científicos na prática privada, literária ou não, e nas políticas de Estado, em prol de campanhas por vacinas e botinas (ele achava que, com a obrigatoriedade e difusão do uso de calçados pela população pobre, muitas das doenças endêmicas do país seriam evitadas); e, segundo, *o outro*, um ser representativo dos deserdados e abandonados, para quem ele havia aprendido a olhar com os naturalistas e regionalistas, vivendo numa economia de subsistência, apenas do que a terra lhes dava e sujeitos a todo tipo de endemias: o caipira, os agregados da roça, os Jecas Tatus. Em “O poço”, como “a visita”, este último personagem aparece igualmente sem nome e só é referido como “o vigia” e sua prole:

> o vigia, esse caipira da gema, bagre sorna dos alagados do rio, maleiteiro eterno a viola e rapadura, mais a mulher e cinco famílias enfezadas. Esse agora, se quisesse tinha leite, tinha ovos de legornes finas e horta de semente. Mas lhe bastava imaginar que tinha. Continuava feijão com farinha, e a carne-seca do domingo.[4]

Se Mário tivesse se entusiasmado só por estas últimas figuras e continuado na linha de Monteiro Lobato, ele teria se aprofundado no regionalismo paulista — mais com os olhos de artista e folclorista do que com os de sociólogo e crítico, como posteriormente foram os de Florestan Fernandes e de Antonio Candido, com *Folclore e mudança social* e *Parceiros do Rio Bonito*. Felizmente, e foi isso que o salvou do *regionalismo*, ele via com mais complexidade e ambiguidade a personalidade de Joaquim Prestes, o fazendeiro. Este reunia o mais moderno e cosmopolita — era viajado, falava alemão, possuía uma biblioteca de obras científicas especializadas —, com o que havia de mais arcaico e brasileiro, fundado no escravismo e no velho bandeirismo, o sujeito de vontade exacerbada e autoridade incontrastável. Desse modo ele se transformava numa matéria literária nova. E o senso histórico de Mário — a sua percepção aguda do

4. ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo: Livraria Martins Editora/MEC, 1972, p. 76.

movimento de mudanças do tempo — era capaz de notar que o que punha em questão essa personalidade patriarcal, "botando-o em luz", era justamente o novo, o que vinha e era produto dele: uma camada de trabalhadores livres formada principalmente pela vinda de imigrantes, metaforizada aqui pelos dois rebentos de um espanhol: José, filho dele com uma negra, e Albino, com uma branca, ambos trabalhadores na abertura do poço. Eram estes, ou melhor, a entrada na história da vontade e ação destes, que tolhiam a possibilidade de Mário continuar Monteiro Lobato ou Euclides da Cunha, centrados em representar, criticar e tentar superar o atraso do sertanejo, do caipira, do trabalhador rural brasileiro das áreas tradicionais. Mário, sabiamente, colocou a sua atenção nas relações conflituosas de vontades e interesses entre estes novos sujeitos, os trabalhadores livres, em boa parte imigrantes (que se sobrepunham ou se misturavam aos antigos escravos e caboclos das áreas de subsistência), e as velhas personalidades patriarcais ilustradas. Elas compõem o centro dramático do conto, em torno do poço, como à beira de um abismo, que poderia perder uma caneta ou a vida de um homem, o conflito entre o capital e o trabalho, o valor das coisas e o valor do humano. Mais do que o incômodo, a angústia que o leitor supõe viver "a visita" no conto, o intelectual, é a da perda de densidade humana de sua situação, de se emparelhar com o senhor das coisas — propriedades, carros, chapéus, canetas —, em detrimento daqueles que só tinham as suas vidas a perder, porém era tudo o que possuíam. Contudo, aqui, trataremos apenas de um detalhe pitoresco, mas emblemático de "O poço".

Uma das vantagens de se estudá-lo é a sua base documental e empírica, da qual me aproveitarei. Mário, numa carta ao Pio Lourenço Correa, sobre um conto que este lhe mandara, "Marcolina", que reunia verdades e mentiras sobre um caso interessantíssimo vivido de fato por ele, assim lhe responde e toca num ponto fundamental para o estudo tanto desse conto como da sua literatura em geral:

> Conhecendo o seu amor da verdade, entrei a ter escrúpulos sobre o meu... amor à mentira. E isso agora que li o seu semiconto, se tornou quase irredutível. Por certo que se eu escrevesse "O retrato" [um conto sobre o mesmo assunto, que Mário não chegou a finalizar] e o Sr. o lesse, havia de ficar muito, como direi? muito estomagado com a sem-cerimônia com que eu deformaria em principal os caracteres dos personagens. É que estou livre das memórias... do Senhor, e criaria por isto livremente. O que me interessa no caso não são as verdades, mas aquilo em que as verdades locais e episódicas iam se transformar, pra mim, *num dado de universalidade*. E pra isso eu deformava tudo, em proveito da nova "síntese" que é a arte.

> Quer ver o caso mais típico? Grain d'Orge [pseudônimo ao gosto dos parnasianos que o tio usou para assinar o conto] deu ao seu conto o nome de "Marcolina", porque o que lhe interessa e prende as memórias é o tipo de mulher. Ora o que ia me interessar era muito mais o homem naquilo em que ele é menos um tipo, do que *representativo de uma dada mentalidade brasileira numa dada época psicossocial do Brasil*. Isto é, eu deformaria o homem pra transportá-lo de tipo a protótipo. E o tipo da Marcolina só viria funcionar em relação a esse protótipo, botando-o em luz.[5]

O que Mário pode não ter realizado no conto inacabado, "O retrato", o fez em "O poço". Deformou os traços de classe do tio e amigo no sentido de acentuar-lhes e dar-lhes generalidade, de modo a transformar o fazendeiro num "protótipo" modernizante do patriarcalismo paulista, "representativo de uma dada mentalidade brasileira numa dada época psicossocial". Com isso, ele sacrificava a verdade singular, os seus traços individualizantes e especificadores. Como não teremos tempo de ver como isso é feito e todas as suas implicações no desenvolvimento dramático do conto, veremos como esse procedimento estético da deformação é, em Mário de Andrade, carregado de intenções semânticas (ou significados valorativos) num pequeno detalhe lateral dele, mas que reproduz o pensamento estético e o próprio modo de trabalho do autor.

Ao se referir ao pesqueiro, Mário fala da latrina que ficava atrás da casa, separada, e que era chamada de "a casinha". Embora não diga quase nada da casa principal, um bangalô, o que era a novidade e expressava o gosto da época, demora-se na descrição do banheiro: "Mas a casinha, por detrás do bangalô, até era luxo, toda de madeira aplainada, pintadinha de verde para confundir com os mamoeiros, os porcos de raça por baixo (isso de fossa nunca!) e o vaso de esmalte e tampa".[6]

A base empírica para a composição da "casinha" deve ter sido dada numa carta do tio Pio ao autor, na qual ele conta um episódio-anedota e descreve "a casinha" de uma de suas fazendas. É uma carta de 3 de março de 1935, posterior portanto à primeira versão do conto, dada como sendo de 1934, mas que só foi publicado depois da morte

5. Antonio Candido/Gilda de Mello e Souza. *Pio & Mário: diálogo da vida inteira: a correspondência* entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945. São Paulo: Edições Sesc/Ouro Sobre Azul, 2009, p. 359, grifos meus.
6. Mário de Andrade. Id., p. 75.

do autor e durante esse período deve ter sofrido muitas alterações, cortes e acréscimos.[7] Pio Lourenço, depois de contar alguns casos célebres que terminaram em versos, relata o seu:

> Na fazenda São Lourenço deste município, naqueles tempos propriedade do meu mano Antonio Lourenço, havia uma latrina chamada dos hóspedes. Era uma casinha de madeira, com paredes de tábuas fixadas horizontalmente, e assoalho alto, a mais de 2 metros do solo. Sob o assoalho não havia paredes: — era tudo aberto dos baldrames abaixo, e por ali andavam livremente os porcos de ceva, que por vezes somavam mais de 50 cabeças (escravatura a sustentar, muito gasto de gordura).
>
> Por essa época estudava Direito em S. Paulo o moço Inácio de Queirós Lacerda, cunhado do dono da fazenda. Numas férias de fim de ano, veio o estudante passar uns tempos na fazenda, e teve oportunidade de visitar numerosas vezes a latrina dos hóspedes, onde havia sempre, a um canto, um monte de sabugos de milho, limpos, novos, escolhidos, com aquelas serrilhas duras de celulose, recobertas de finas e macias lâminas do tecido vegetal macio que reveste a parte inferior dos grãos de milho.
>
> O estudante, habituado ao papel higiênico ou simplesmente aos pedaços do *Correio Paulistano* — achou muita novidade — e novidade boa e suave — nos sabugos postos ali por mão oculta e silenciosa para uso externo dos estimáveis hóspedes. Inspirado, escreveu, a carvão vegetal, numa das tábuas laterais da parede, os seguintes versos, que ali vi sempre ao depois, e porventura lá estarão ainda (que os esteios eram de arindiuva):
>
> *Quantos, quantos, nesta casa*
> *De contentos sublimados,*
> *Não passarão entretidos*
> *Nos sabugos agarrados!*[8]

7. Pode ser também que o próprio tio Pio tenha se aproveitado desse modelo para construir a casinha do pesqueiro com as devidas alterações. Neste caso, ela seria mais um autorretrato inconsciente do tio do que uma composição consciente de Mário. Fico mais com esta última, mas, se ficasse com a primeira, os resultados interpretativos não seriam muito diferentes.
8. Id., p. 285.

O que justifica a longa citação, menos do que as curiosidades excrementícias, é a possibilidade de se verificarem as alterações ou deformações feitas por Mário na transposição da "casinha" da carta para a do conto.[9] Na carta, o arcaico está presente no conjunto da casinha, tanto em cima como embaixo: o uso do sabugo para a higiene do corpo e o dos porcos para a do terreno — sem contar o aproveitamento utilitário das fezes para a engorda deles, já que eram consumidos pelos escravos, como ele deixa entrever na voz sussurrada nos parênteses ("escravatura a sustentar, muito gasto de gordura"). Quando transposta para o conto, Mário de Andrade moderniza a parte aparente, a de cima, possivelmente usada por todos, assim desaparecem os sabugos e ela adquire um "vaso de esmalte e tampa". Possivelmente um vaso, como é possível verificar nos catálogos e exemplares remanescentes da época, de porcelana decorada com pétalas de rosa na face interna da bacia, importado da França ou da Alemanha, como era quase toda a louça sanitária do tempo, inclusive a grande e famosa banheira do sítio Sapucaia, da qual fala Mário e onde ele escrevia. Mas embaixo, nada de fossa, que seria um exagero de moderno, continuava o método arcaico de higiene; os porcos, só que não eram mais "porcos de ceva", tornavam-se agora "porcos de raça", o que nos deixa pressupor que não eram mais para consumo só dos escravos, que já não existiam, ou só do vigia e sua família. Por que carne de "porcos de raça" para eles? Imagine, um despropósito.

A composição da personalidade de Joaquim Prestes não é diferente dessa da casinha, o mais moderno e cosmopolita reunido ao mais arcaico, um caráter no qual sobrevivia todo o ranço do escravismo: "Caprichosíssimo, mais cioso de mando que de justiça, tinha a idolatria da autoridade", "dera de reeducar até as abelhas nacionais, essas 'porcas' que misturavam o mel com a samora". Só que a tenção dramática do conto não vinha de dentro, de motivações internas, não era resultante da dissonância entre uma coisa e outra na composição dessa personalidade híbrida do moderno com o arcaico. Ao contrário, as duas matérias se acomodavam perfeitamente bem, desde que a moderna se satisfizesse com a sua função de máscara, aparência só encobridora de algo

9. Esse sistema era muito mais generalizado do que pensamos hoje. Pedro Nava fala dele como um dos traços comuns, "aquilo que nos une", da nacionalidade mineira e, como vimos, não só: "Todos usamos o mesmo cagatório pênsil sobre o chiqueiro onde os porcos roncam fuçando e comendo a merda dos que vão comê-los. Quando a casa é um pouco melhor e a touceira de bananas, o cafoto e a espiga de milho foram superados, encontramos os mesmos quartos das bacias e urinóis e os mesmos pedaços do *Minas Gerais* pendurados no prego e esperando o uso final". *Baú de Ossos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 104.

mais profundo e subjacente. O que criava a tenção ética e estética na integridade dessas personagens era a emergência do substantivamente novo na história, do trabalhador livre, que provocava as trincas na definição de suas personalidades, numa sociedade de classes tão díspares. Esse fato foi assim apreciado por Anatol Rosenfeld: "Mas a desgraça, a consciência dividida é de todos: tanto do patrão que, mandando futilidades, no fundo manda sem convicção íntima, como dos camaradas que desobedecem com uma vontade infinita de obedecer".[10] O que tocava inclusive a camada intelectual, como "a visita", que, diante do reconhecimento desse novo sujeito, era obrigada a se reposicionar nas suas afinidades de classe, o que de fato acontecerá no Brasil com o intelectual e escritor, depois de 1930. Mas que regredirá à antiga posição depois dos anos 80 do século passado, fato que parece acentuar-se nos dias de hoje.

Luiz Roncari é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e autor, entre outros, do livro *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

10. Anatol Rosenfeld. Ibidem, p. 200.

Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa: a literatura e o luto no sertão

Luís Augusto Fischer

RESUMO: Este pequeno estudo apresenta as linhas gerais de uma discussão que mal começa no país: uma revisão da literatura que se ocupa do mundo interiorano, aqui chamado de sertão (por motivos que são explicados logo de início), para apreciá-la em sua dimensão de luto por um mundo que progressivamente vai sendo alcançado pela lógica do mercado, da cidade, da mercadoria. No centro dessa discussão, aparecem duas figuras de enorme valor literário, o escritor gaúcho Simões Lopes Neto e o escritor mineiro Guimarães Rosa. Do primeiro se analisam as condições conjunturais de sua produção literária; a seguir, são examinadas algumas aproximações entre sua obra e a de Rosa.
PALAVRAS-CHAVE: Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa, sertão, literatura regionalista no Brasil

ABSTRACT: *This brief study presents an outline of a discussion that has barely begun: review of the literature on the Brazilian interior, here referred to as the sertão, with the aim of understanding it as an act of mourning for a world that is gradually absorbed by the logic of cities, markets and merchandise. At the center of the discussion are two figures of enormous literary value: Simões Lopes Neto, from Rio Grande do Sul, and Guimarães Rosa, from Minas Gerais. The study begins with an analysis of the broad context of Simões' literary production, followed by an examination of certain connections between his work and that of Rosa.*
KEYWORDS: *Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa,* sertão, *regionalist literature in Brazil*

A leitura deste ensaio depende da aceitação de três postulações, que o leitor precisa considerar cabíveis. Faço-as já de início, em forma esquemática, para depois avançar no comentário sobre a obra de Simões Lopes Neto, foco maior do trabalho.

Primeira postulação: o Naturalismo foi o modo estético e a República foi a quadra histórica perfeita para a emergência de uma vasta geração de escritores de origem social alta, mas rural e/ou interiorana, muitas vezes ligados à grande propriedade da terra, escritores cuja obra, banal e impropriamente chamada de regionalista, fez a literatura brasileira como um todo dar a conhecer o homem simples do campo, ou melhor, do sertão. Tais escritores aparecem caracteristicamente em estados com intensa vida interiorana: Minas Gerais (Afonso Arinos), Goiás (Hugo de Carvalho Ramos), São Paulo (Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, Monteiro Lobato), Rio Grande do Sul (Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Roque Callage, Amaro Juvenal). Esse grupo se soma, na conta aqui postulada, a um conjunto de romancistas, grande parte deles nortistas, para usar o adjetivo de época: do Ceará (Domingos Olímpio, Manuel de Oliveira Paiva, Adolfo Caminha), do Maranhão (Coelho Neto, mas também o cancionista Catulo da Paixão Cearense), além de Minas Gerais (Lindolfo Rocha). De certa forma, o mesmo Naturalismo, mais matizado e mais aberto à subjetividade dos personagens, será a fôrma da grande voga do romance de tema rural nos anos 1930 a 1950, geração em que desponta, como um dos mais raros e mais tardios representantes, o mineiro Guimarães Rosa.

Segunda postulação: escrevendo pela regra naturalista mas peculiarmente usando a forma do conto, e não a do romance, esses escritores fizeram um autêntico *trabalho de luto*, no sentido freudiano — na mesma conjuntura em que se vivia, no Rio de Janeiro, a chamada Belle Époque, que viu triunfar o Parnasianismo na poesia e o estilo art nouveau na decoração e na arquitetura (ou mesmo na literatura, como alguma vez postulou José Paulo Paes, em famoso ensaio),[1] assim como assistiu à entronização da energia elétrica na vida cotidiana —, esses escritores olharam para suas origens pessoais e culturais, ligadas ao mundo rural, para flagrar um mundo que morria e para relatar de alguma forma (que não estava dada, não era óbvia) essa morte. Vale dizer, como modulação da afirmativa, que nem sempre artistas como eles fizeram de fato o luto, no sentido de ultrapassarem o sentimento de perda incorporando simbolicamente o mundo que morria ao patrimônio amplo da cultura; ocorreu que alguns deles chafur-

1. PAES, José Paulo. “O *art nouveau* na literatura brasileira”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

daram na melancolia, processo aparentado do luto mas, ainda pensando em Freud, dele distinto exatamente porque, enquanto ele representa a superação madura da morte, ela encarna a permanência da tristeza.

Terceira postulação: o mundo registrado por esses escritores, especialmente Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa, pode ser (e será, aqui neste ensaio) chamado de sertão, num sentido particular e muito relevante, que se insere numa ousada e promissora reinterpretação da formação histórica do Brasil que vem sendo apresentada na obra de Jorge Caldeira, por exemplo, em seu mais recente livro, *História do Brasil com empreendedores*.[2] Fica estipulado, para os fins deste raciocínio, que sertão designa não apenas o mundo seco nordestino, nem simplesmente o Brasil desconhecido dos grotões, como é comum pensarmos, mas aquele Brasil cuja estrutura fundamental *não* era a "plantation" — a grande empresa de produção agrária, de açúcar ou café, latifundiária, monocultora, exportadora, escravista e situada na borda litorânea do Brasil. O mundo da plantation existe e é naturalmente relevante para entender o Brasil; mas igualmente relevante é o mundo do sertão, nesse sentido aqui evocado: o mundo da produção primária em escala pequena, da exploração mineral e das trocas comerciais operadas em amplas rotas, por grande parte da geografia do país, muitas vezes tocadas a mula e a cavalo.

É o mundo do mercado interno, que se ligava de vários modos ao mundo da "plantation" mas dele diferia em pontos essenciais. Primeiro: se é certo que nos dois casos havia escravos, no sertão havia muito menos do que na produção em grandes fazendas exportadoras, porque escravo era caro demais para a escala da maioria dos (diz Caldeira) empreendedores do sertão — tropeiros, caixeiros-viajantes, produtores de gado, gente ocupada em mineração, pequenos produtores, comerciantes, artesãos e oficiais de algum metiê — e porque o sertão se rege pela iniciativa, pelo agora chamado empreendedorismo, pela busca de riqueza, num cenário de muito maior liberdade de ação econômica e social, relativamente à condição geral do mundo da "plantation". Segundo, o sertão era um mundo de trocas muitas vezes sem mediação de moeda, com negócios feitos "a fio de bigode", além de ser, na mesma proporção, um mundo iletrado, ou, dizendo de modo diferente, um mundo de tradição oral, o que implica dizer que era um mundo sem cultivo regular nem das letras, jurídicas, filosóficas ou literárias, nem da ciência. Terceiro, era um mundo longe da lei impessoal e das instituições for-

---

2. CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.

mais de vida moderna (delegacias, agências de governo, parlamento, tribunais); era um mundo eminentemente patriarcal, muitas vezes palco de conflitos e mesmo de guerras, o que é consistente com a condição a cavalo dos homens. Com variações importantes entre suas partes na extensa geografia do Brasil, era porém um mundo homogêneo nesses itens, vindo das entranhas da Amazônia até o semiárido nordestino, a leste, e ao pampa sulino, passando pelos campos gerais e pelo amplo mundo em que atuaram os mamelucos bandeirantes.

Este mundo, tanto em seu aspecto literário quanto em seu aspecto histórico mais amplo, é ainda invisível mesmo no debate acadêmico hegemônico, por motivos conhecíveis, mas não óbvios. O primeiro deles, no plano da história da formação do país, é analisado por Jorge Caldeira, no já citado livro, seguindo os passos do trabalho precursor de João Luiz Fragoso, em *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro, 1790-1830*.[3] Embora não caiba aqui uma resenha mesmo que mínima dessa reflexão, arrisco uma síntese para fins operacionais: desde Caio Prado Júnior fixou-se um padrão de interpretação da formação brasileira como um todo, da colônia até os anos 1930, potencializado por importantes trabalhos historiográficos (como os de Fernando Novais), que coloca no centro da história nacional a "plantation", tida como a maior, ou, pior ainda, a única forma relevante de produção engendrada no país, da qual tudo derivaria (formas sociais, práticas políticas e mesmo a produção cultural). O atraso brasileiro foi explicado, nessa trilha, como um desdobramento da série de fragilidades estruturais que a "plantation" teria imposto: sua condição monocultora e exportadora implicaria que a economia brasileira, no período colonial e depois da Independência, só teria fôlego quando a economia metropolitana permitisse, fazendo subir a produção daqui; sua condição escravista teria impedido a mobilidade social de modo quase absoluto, impossibilitando a constituição de mercados internos, tanto quanto teria atrasado de modo absoluto as práticas sociais modernas, por exemplo o voto e o ensino.

Ora, o trabalho de Fragoso, por sua vez já tributário de uma discussão mais antiga, desmente o primeiro desses nexos: justamente na conjuntura examinada nesse seu trabalho, ocorreu um momento de alta na economia brasileira, *concomitante* a um período de baixa na economia metropolitana. Já o estudo de Caldeira, desde muitos

---

3. FRAGOSO, João Luiz. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro, 1790-1830*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

anos, tem demonstrado a existência consistente de mercado interno, em condições sociais muito diversas daquela que é típica da grande plantação monocultora, exportadora, latifundiária e escravista: no sertão havia muita mobilidade, vertical e horizontal. O homem livre, que, no mundo do litoral açucareiro ou cafeeiro, era figura rara, no sertão era bem mais encontrável.

Diga-se logo, embora em parêntese, que não se trata de considerar que o mundo do sertão era um paraíso social, ou isento de tensões sociais: havia escravidão de africanos, assim como havia regimes de servidão indígenas e formas variadas de opressão dos de cima sobre os de baixo, é claro. Mas havia também mais chances de mobilidade, segundo variadas formas de trabalho. O ponto principal é que, se tomamos, à Caio Prado, a "plantation" como forma exclusiva da produção, apagamos da paisagem histórica outras formas de produção e de circulação de mercadorias, assim como vedamos o acesso a formas culturais de fato existentes, as quais, aqui neste ensaio, são de importância central.

Em suma: para os fins deste ensaio, *Simões Lopes Neto praticou uma narrativa naturalista, em forma de conto, para fazer um trabalho de luto pelo mundo do sertão*, que ele conhecia vivencialmente e que mudava radicalmente de aspecto, no tempo da Primeira República, com a chegada da eletricidade, do automóvel e do avião, assim como com a ampliação da oferta de escola, num movimento defasado em cem anos relativamente à Europa Ocidental, especificamente à França (na verdade, a Paris)[4] e pelo menos uns trinta ou quarenta em relação a umas tantas providências tomadas aqui do lado, na Argentina, no mesmo sentido. As soluções que o escritor gaúcho encontrou abriram caminho para a grande obra, para a obra maior e mais bem acabada de Guimarães Rosa.

*

Simões Lopes Neto nasceu a 9 de março de 1865, na Estância da Graça, a 29 quilômetros do centro de Pelotas, sul do estado do Rio Grande do Sul. Seu pai foi Catão Bonifácio Lopes; sua mãe, Teresa Freitas Lopes. Descendia de estancieiros da região

---

4. Um consistente estudo do tema é *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France,* 1870-1914), de Eugen Weber (Stanford, California: Stanford University Press, 1976), que demonstra ter ocorrido apenas no período estudado uma verdadeira integração da população interiorana francesa às rotinas do estado nacional.

sul do estado, gente de propriedades largas. Viveu a infância na estância de seu avô paterno, o Visconde da Graça, um dos homens mais ricos do estado naquela altura, de quem herdou o prenome. Perde a mãe ainda menino, sendo levado a viver na cidade. Aí estuda por dois anos; depois, é mandado para o Rio de Janeiro, onde se matricula numa escola, talvez no educandário de um avançado professor, Menezes Vieira, embora tenha circulado por muito tempo a afirmativa equivocada de que teria estudado no famoso Colégio Abílio (que Raul Pompeia retratou com amargura em *O Ateneu*). Nessa escola de fato estudaram outros Simões Lopes, parentes do escritor, mas não ele, tanto quanto se saiba documentalmente.

O futuro escritor permanece estudando na Corte aí até 1882, tendo começado, ao que indicam afirmações suas nos anos futuros, a cursar Medicina. Então, retorna para sua cidade natal, aos dezessete anos, onde passa a viver e vem a falecer a 14 de junho de 1916. Por que retornou? Matéria sem esclarecimento, até agora. Seus dois biógrafos, em tempos distintos, tentaram encontrar as razões, mas pararam na mera tradição oral: ele teria ficado doente. De qualquer forma, vale sublinhar: o mero fato de haver vivido alguns anos da adolescência no Rio de Janeiro, a capital do país e a maior cidade brasileira de então, deverá ter-lhe proporcionado uma experiência forte, tanto da vida urbana em si, quanto do contraste entre a capital nacional e sua cidade sulina, Pelotas, e mais ainda entre a capital e o ambiente campeiro de sua infância.

Durante sua vida relativamente curta (faleceu aos 51 anos), desenvolveu várias atividades, sempre na cidade. Teve cargos de destaque municipal e foi vereador; foi despachante, industrial, empreendedor em vários negócios, corretor, quase sempre malsucedido; nos últimos anos, já em franca decadência econômica, trabalhou modestamente como jornalista e professor, enquanto desenvolvia sua atividade de escritor. Compôs peças de teatro e escreveu contos, causos e lendas. Por todas as indicações disponíveis, pode-se afirmar que era um sujeito de grande iniciativa, mas acabou a vida sem dinheiro, e isto apesar de provir de família abastada. Herdou propriedade, mas nunca foi um criador de gado.

Quanto à formação intelectual do escritor Simões Lopes Neto, há poucas informações exatas. Consta que lia desde a infância e era de família instruída, com parentes que tinham intimidade com o mundo intelectual, a literatura e a imprensa. Talvez mais decisivo que tudo tenha sido sua espontânea decisão — aliada a um tino artístico notável — de registrar o mundo que conheceu em criança e que via transformar-se, naquela virada do século. A chegada da energia elétrica, por exemplo na frigorificação das carnes (até então tratadas nas charqueadas, motivo da riqueza de sua cidade e de sua família, diretamente), mudaria aquele mundo rústico para sempre.

O trabalho intelectual de Simões Lopes Neto é contemporâneo de vários outros, de mesmo sentido e direção, no Rio Grande do Sul e no Brasil, e mesmo no Ocidente como um todo. Em sua geração, apareceram estudiosos e artistas que concentrariam suas forças naquela tarefa que veio a chamar-se *folclore*. O período de sua atividade jornalística e literária também foi relevante para sua carreira: entre 1890 e 1920, mais ou menos, veio à luz um número importante de escritores dedicados a temas "regionais", temas não conectados diretamente à capital do país. Por um paradoxo facilmente explicável, enquanto a turma de Olavo Bilac pontificava no Rio de Janeiro e dominava os ambientes urbanos cultos de norte a sul, dando origem a grupos impressionantes de seguidores parnasianos, em algumas regiões do interior brasileiro experimentava-se um certo crescimento, uma certa elevação dos padrões de urbanidade, porque o progresso irradiava da capital e do litoral para a zona rural, da "plantation" para o sertão. Tinha tal força o processo, que levou escritores, jornalistas e letrados em geral a se mobilizarem em favor do registro das transformações que aconteciam sem cessar.

Aí entram os escritores como Simões Lopes: muitos filhos da terra, do campo, do interior, estavam experimentando as delícias e os problemas da cidade, ao vivo. Eram jovens preparados para as carreiras urbanas modernas (além da Medicina e do Direito, havia toda uma nova atividade empresarial, administrativa e burocrática florescendo, com a República). Mas estes mesmos jovens, por outro lado, o lado de dentro de suas almas, eram saudosos do tempo velho, das antigas formas de vida e de socialidade, do tempo mais lento do mundo rural que de alguma forma eles haviam vivenciado.

Por isso, não é de admirar que toda uma geração de escritores tenha produzido obras, algumas muito bem-sucedidas, a respeito dessa espantosa mudança, que estava soterrando todo um mundo antigo, primitivo, ligado ao cenário rural, que é também, no caso do Rio Grande do Sul e de outras partes do país, o mundo do cavalo, o mundo das distâncias largas, das tropeadas, mundo que era também aquele da palavra empenhada, da honra e, não menos, o mundo dos causos transmitidos pela tradição oral. Neste grupo de escritores, de valor desigual mas igualados no trato da mesma questão — o da transformação abrupta da vida provincial, especialmente no mundo rural —, estão, como dissemos acima, o paulista Monteiro Lobato, o mineiro Afonso Arinos, o também paulista Valdomiro Silveira, o baiano Lindolfo Rocha, o maranhense Graça Aranha, o goiano Hugo de Carvalho Ramos, para citar os maiores, e isso sem contar uma forte geração de gaúchos, por exemplo Alcides Maya, Roque Callage e outros. Esta é a turma de Simões Lopes Neto, este é o grupo de escritores que ele lidera, em matéria de qualidade.

*

Por que lidera em qualidade? É fácil de explicar essa liderança, tanto quanto deve ter sido um total mistério obtê-la. Para entender essa razão, vale a pena recuar um pouco no tempo para averiguar quais são os antecedentes da revolução de Simões Lopes Neto.

Desde que o Brasil conquistou a Independência, em 1822, os escritores e intelectuais brasileiros se colocaram a responsabilidade de, por assim dizer, inventar o país literariamente. Afinal, era preciso escrever os poemas e os romances que iriam dizer, para o leitor brasileiro, para o compatriota, que povo, que país, que nação constituía o Brasil. Era também preciso mapear o território, o vasto e desconhecido território do jovem país, do Brasil recém-independente. E outra, agregada a esta: era preciso, era mesmo urgente retratar os tipos humanos que viviam em todos os cantos do mapa nacional. Como eram? O que pensavam? E como falavam?

Estava posto, assim, o problema que seria chamado, de modo simplificador e até hoje empobrecedor, de "regionalismo". Porque uma coisa era escrever sobre a cidade, especialmente sobre a grande cidade do tempo, que era a capital, o Rio de Janeiro. Cidade cosmopolita, em dia com as novidades francesas e inglesas, o Rio proporcionava assunto para poemas, peças de teatro, contos e romances, em larga escala. Os talentos dessa matéria logo apareceram, dos mais singelos até figuras notáveis, como José de Alencar, até alcançarmos a graça de um gênio como Machado de Assis.

Mas bem outra coisa era escrever sobre o mundo rural, aquele que também estava se modificando, para sempre. Primeiro, era necessário o conhecimento factual, a vivência empírica. Saber como é que o sol ilumina nos pampas, no sertão ou no Pantanal; ter noção do canto dos pássaros e da fúria dos elementos; saber lidar, minimamente que seja, com o cavalo; conhecer enfim as sutilezas que só a vida real no campo pode proporcionar. Segundo, e mais decisivo para a arte que se chama literatura: saber, com a intimidade possível, manejar a linguagem do local. O alcance do significado de uma palavra, que muda conforme a região; a entonação; o ritmo da frase; o colorido das vogais e a rispidez das consoantes. Isso não tem como: para não cair em artificialismo, só mesmo tendo o ouvido e, naturalmente, a alma mergulhados no contexto.

Antes da geração de Simões Lopes Neto, alguns escritores brasileiros andaram tentando fazer literatura com esses materiais, o mundo rural e a linguagem que o caracteriza. Gente de talento, como o citado José de Alencar, que escreveu uma sequência de quatro romances por assim dizer estendidos sobre o mapa do Brasil: começa justamente

por *O gaúcho*, em 1870; *O tronco do ipê*, de 1871; *Til*, de 1872; e *O sertanejo*, de 1875. Todos romances de tema rural, escritos no que se costuma chamar de última fase do autor, focalizando o mundo do interior do Rio Grande do Sul, do estado do Rio, de São Paulo, do Ceará. Além dele, outros romancistas andaram frequentando a mesma área, como o mineiro Bernardo Guimarães, o carioca e militar de campo Alfredo Taunay, o cearense Franklin Távora e os gaúchos Caldre e Fião e Apolinário Porto Alegre.

Mas para conseguir fazer a adequada transfiguração da vida em arte não basta conhecer o local e o sotaque desse local, apenas. Muita gente conhece a linguagem de determinado lugar, e nem por isso será capaz de reproduzir os feitos e os efeitos dela por escrito, na folha de papel. Na obra da geração acima citada, que escreveu sobre o tema rural nos anos 1850 a 1870, pode-se dizer que ocorreu uma combinação de intenção correta com execução problemática, quando não francamente equivocada. Em suma, ocorreu com eles que os aspectos externos da região foram registrados, mas ali não estava a alma, o modo de ver o mundo, os aspectos mais sutis. Ficou um "regionalismo" meio de fachada, para a Corte carioca ver.

A chegada da geração de Simões Lopes é que resolveu adequadamente o problema, ele mais que os outros. Para começar, foi o conto e não o romance o veículo adequado para fazer falarem esses mundos rurais em transformação. Por quê? Difícil saber. O certo é que os escritores da geração brotada entre 1890 e 1920 preferiram as histórias breves, talvez porque no tamanho mais curto caibam melhor os "causos", pequenas histórias, muitas vezes com caráter exemplar, ocorridas por ali. Também no conto cabem melhor as lendas e os relatos de assombração. Nosso João Simões Lopes Neto foi exemplar também nisso: depois de começar a publicar livros com uma coleção de poesia popular chamada *Cancioneiro guasca* (1910), ele apresenta as duas joias de sua arte: *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913).[5]

Cabe acrescentar que não se trata de qualquer tipo de conto. O que essa geração praticou foi, preferencialmente, o conto de tipo antigo, ancestral, não o moderno tal como concebido e praticado por Edgar Allan Poe, que em grande medida é descrito num ensaio do mesmo Poe como sendo todo concebido e escrito tendo em vista um específico fim, uma determinada projeção, em busca de efeito particular. Um conto assim moderno dificilmente encontraria lugar, espaço e forma para a matéria de que

---

5. SIMÕES LOPES NETO, João. *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913). Fixação de texto, notas e apresentação de Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: L&PM, 2012.

tratam Simões Lopes Neto e os outros, matéria relativa ao mundo primitivo, ao mundo anterior à lógica da cidade e da mercadoria.

Mais importante: além do conto, houve também uma revolução da linguagem nessa geração. Eles souberam colher, da experiência rural, sertaneja ou pampiana, não apenas os enredos, os personagens e os causos, mas também a forma de falar, o sotaque, as inflexões e o colorido da oralidade. Aqui está o pulo do gato, a diferença entre esta geração e aquela de Alencar, diferença que é, no fim das contas, o motivo pelo qual é possível e válido recolher de suas obras frases significativas e exemplares — frases nas quais se respira a fala popular rural, transformada em literatura mas com aspecto de pura, espontânea.

Mais uma explicação para o mistério que, de toda a geração, só Simões Lopes Neto soube executar: além dos temas e dos personagens e além da linguagem local, o grande pelotense tirou da cartola uma estratégia narrativa, um jeito de contar as histórias e as lendas. Inventou o velho e sábio peão, Blau Nunes, que quando começa a falar, para contar as histórias dos *Contos gauchescos*, tem supostamente quase noventa anos, e portanto já viu coisas que mereciam ser contadas para as novas gerações. Ele presenciara, desde seu presumível nascimento, nada menos que a Guerra da Cisplatina (1825-28), a Guerra (interna) dos Farrapos (1835-45), as turbulências das guerras contra Rosas e Oribe (1851-2), a Guerra do Paraguai (1865-70), de que o Rio Grande do Sul foi protagonista e financiador, e ainda os vários movimentos políticos e militares da instauração da República (1889), os quais, no Rio Grande do Sul, levaram a uma guerra civil (interna, de novo) conhecida como Revolução de 93 (1893-5). É pouco?

Vivido, experimentado, calejado das batalhas, capaz de entender muito do estranho mundo humano, Blau Nunes é o diferencial da obra simoniana. É sua a voz que fala na maior parte das frases, das sentenças de grande alcance moral; é seu o ponto de vista que organiza os contos, assim como é ele o protagonista da lenda, mas estruturalmente um conto sensacional, da "Salamanca do Jarau".

*

Foi uma solução simples, como as grandes soluções artísticas que de vez em quando aparecem no mundo. Simples, mas é preciso reconhecer que alguém precisava pôr de pé este ovo; e Simões Lopes Neto o fez. Depois dele, ficou fácil ver que esse era o arranjo narrativo adequado para relatar o fim do vasto mundo rural brasileiro em sua feição até então conhecida; depois dele, ficou aberta a trilha para Riobaldo, o personagem-narra-

dor de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, personagem que é uma espécie de neto de Blau Nunes. A estratégia narrativa de ambos é, mais que semelhante, idêntica: Blau e Riobaldo relatam o sentido daquele mundo em eclipse histórico para ouvintes que não são dali, daquele lugar, e por isso mesmo não conhecem as coisas antigas. A ética de um e de outro é a mesma: em ambos encontramos a evocação de um tempo passado, em que a honra valia mais que a lei, em que a natureza ameaçava a presença humana incessantemente e por isso requeria coragem, em que até mesmo a propriedade da terra e das armas não era o único valor.

Não por acaso, Guimarães Rosa começa abordando esse mundo não pelo romance, mas pelo conto, ainda que em forma longa: *Sagarana*, de 1946, dá conta de vivências do mundo do sertão mineiro e arredores em histórias relativamente breves, de certa forma ainda marcadas pela restrição da visada dos sertanejos. Dizendo de modo extenso, a equação é: para o romance, tal como se desenvolveu na Europa Ocidental do século XVIII ao começo do século XX, se requer uma perspectiva de conjunto sobre a vida, sobre a cidade, sobre a organização social que nela se dá; só essa perspectiva pode emoldurar a trajetória do indivíduo, do herói problemático em busca inglória por valores autênticos, como disse Lukács; só essa perspectiva ampla confere sentido ao narrador, especialmente ao narrador de terceira pessoa, espécie de voz impessoal que, em última análise, representa a opinião pública,[6] a cidade, as instituições do estado nacional moderno.

Foi só depois, com *Grande sertão: veredas*, publicado dez anos após *Sagarana*, que apareceu um romance, isto é, uma leitura de conjunto sobre uma trajetória ampla, de um herói como Riobaldo. Ainda assim, não se trata de romance tradicional, mas de uma modalidade de grande novidade em muitos sentidos: um ex-jagunço relata suas histórias pessoais, mescladas a episódios de interesse coletivo de grande significação para o futuro daquele mundo, em primeira pessoa e numa linguagem toda particular, que arranca do jeito de falar e alcança uma forma escrita sui-generis. (Vale notar, em parêntese, que narrativa em primeira pessoa, como se sabe, não era invenção recente, e pelo contrário, está lá nos começos do romance do século XVIII, como em Defoe, assim

---

6. Essa aproximação entre narrador em terceira pessoa e opinião pública, tão promissora em matéria de debate sobre a significação histórica das estruturas narrativas do romance, está apresentada, de modo sumário, em *A literatura vista de longe*, de Franco Moretti (Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008).

como reapareceu no romance confessional e testemunhal vanguardista no começo do século xx. Em certa medida, o extraordinário avanço da invenção de Guimarães Rosa ocorreu com um aparente recuo ao passado, nesse sentido esboçando um gesto análogo ao de Machado de Assis quando estruturou suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* com base em Sterne e De Maistre: para avançar, os dois, em alguma medida, recuaram uns passos em relação à moda narrativa de seus respectivos tempos, de seus contemporâneos — nem Machado aceitou as constrições do Realismo, que de resto ele criticou abertamente em Eça de Queirós, nem Rosa aceitou a forma realista dos romancistas de tema rural de sua geração, que foi a do chamado Romance de 30.)

O que há de relação entre o grande atingimento de Guimarães Rosa e as soluções narrativas inventadas por Simões Lopes Neto? Aliás: há alguma relação documentável? Resposta: há sim. Antes de verificar qual é essa relação, vale ainda uma nota: entre *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, há duas grandes mudanças, ambas fortíssimas. A primeira: dos nove contos ou novelas que compõem o primeiro dos volumes, apenas um é narrado em primeira pessoa, procedimento este que é central do segundo. A segunda: a linguagem do livro de contos é bastante convencional, muito próxima de toda narrativa de tema rural da mesma geração, ao passo que no romance Guimarães Rosa foi, como é consabido, revolucionária. Estrutura narrativa e linguagem diversas entre um momento e outro, portanto. Algum nexo com Simões Lopes Neto?

Simões Lopes Neto passou a palavra a Blau Nunes, um gaúcho de larga experiência e singelo (mas não analfabeto); é ele que conta as histórias, sendo ao mesmo tempo testemunha direta de várias delas; e as conta em sua linguagem, muito particular, repassada de localismos no vocabulário e estruturada por formas sintáticas também características. E ele as conta para um sujeito que é da cidade, que não conhece o sertão, quer dizer, o tipo particular de sertão que é o pampa. Com essas duas providências, evitou o abismo que toda a narrativa brasileira até então cavava entre o narrador culto, operando em registro urbano, e o personagem interiorano, falando dialeto. Foi nele que Guimarães Rosa viu, ou quando menos confirmou, o caminho que tomaria ao escrever sua obra mais relevante, *Grande sertão: veredas*, de 1956.

Sobre essa leitura, não resta dúvida: está no Instituto de Estudos Brasileiros da usp o exemplar de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, edição da Globo, 1949, manuseado por Rosa, contendo algumas sublinhas significativas. Vale lembrar que essa edição foi a primeira de circulação nacional da obra de Simões Lopes; ela contava com um prefácio de Augusto Meyer, crítico gaúcho mas com prestígio no Rio de Janeiro, onde vivia, com todo um estudo filológico de Aurélio Buarque de Holanda, que ainda não

havia feito o célebre dicionário mas já era respeitado como comentarista, e finalmente com uma extensa nota biográfica de Carlos Reverbel.

Vale sublinhar: a obra maiúscula de Simões Lopes Neto entra de fato na circulação culta do país no mesmíssimo ano em que Erico Verissimo oferecia ao público a primeira parte de seu ciclópico e encantador *O tempo e o vento*. Entre os nascimentos de Erico (1905-1975) e Simões Lopes (1865-1916), medeiam quarenta anos de diferença; mas a história de sua recepção precisa vir marcada por essa contemporaneidade, que se acrescenta de outros fenômenos dignos de registro, como o começo do movimento tradicionalista, acompanhado pela emergência de uma novíssima geração de escritores dedicados ao tema gaúcho, como Barbosa Lessa (1929-2002), Jaime Caetano Braun (1924-1999) e Aparício Silva Rillo (1931-1995), isso tudo sendo examinado com desconfiança pelos jovens urbanos e modernos do grupo Quixote (sua revista circulou entre 1947 e 1952). Na mesma altura, Cyro Martins se consolidava como escritor realista a denunciar a miséria dos expulsos das estâncias, em *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954).

A dimensão que de alguma maneira dá o pano de fundo para isso tudo é agora quase inimaginável: estávamos no auge do getulismo. Vargas havia caído em 45, após nada menos de quinze anos no poder, ao qual retornaria em 51, até seu suicídio, em 54. Foi o zênite da presença gaúcha na política brasileira, acompanhada por esse coro impressionante de obras desiguais em qualidade, disparatadas em propósito, mas contemporâneas e de alguma forma cantando juntas o réquiem de uma época.

Não foi apenas no Rio Grande do Sul que tal fenômeno de revalorização e de revisão do mundo rural se deu, no período pós-Guerra. Para ficar apenas no Brasil, veja-se, além de Guimarães Rosa, gente como Ariano Suassuna, para quem o mundo primitivo, iletrado, agrícola, mantinha-se como uma espécie de fonte de verdade e pureza. (Há um estudo de grande relevo para acompanhar outro fenômeno perfeitamente paralelo a esse que anotamos aqui: no mesmo pós-Guerra, viceja em todo o Brasil a criação de centros de estudo e de prática do que então se chamava folclore, fenômeno este abordado por Luiz Rodolfo Vilhena em *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*.)[7]

Guimarães Rosa, então, de fato leu Simões Lopes Neto. E o que mais aparece, nessas anotações, é um traço narcisista: Guimarães Rosa destaca todas as passa-

---

7. VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte e Fundação Getúlio Vargas, 1997.

gens referentes à sua própria obra até então publicada — na verdade um livro apenas, *Sagarana*, que causara frisson em 1946 como uma renovação do dito regionalismo —, perseguindo os rastros de sua verve nos comentários e no vocabulário organizado por Aurélio Buarque para a edição da Globo, em que Rosa aparecia como abonador de usos que Simões Lopes havia feito décadas antes. Por exemplo: Rosa marcou uma passagem em que Aurélio fala de escritores que "mantêm a verdade essencial da fala de seus tipos sem descer ao servilismo fotográfico": Monteiro Lobato, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Luís Jardim, José Américo de Almeida e Guimarães Rosa.

Em segundo lugar, figuram as significativas sublinhas de Rosa para passagens eloquentes de Simões Lopes Neto, que pelo jeito deixaram o autor mineiro com água na boca. É o caso, por exemplo, da célebre passagem do conto "Negro Bonifácio" em que a Tudinha estraçalha a genitália do Bonifácio, estando este já morto. Guimarães Rosa sublinhou as seguintes expressões: "de ponta e de corte", "como quem finca uma estaca", "uma cousa nojenta", "uma prenda que foi querida", "tateou no negro" e "uma cruzeira numa toca".

É muito interessante acompanhar as sutilezas dessa leitura. Rosa sublinhou com vermelho a expressão "por fevereiro", na frase "Era por fevereiro", de Simões Lopes. Um uso particular de uma preposição, conotando certa imprecisão, eis o que terá feito o mineiro vibrar. Outra: o lápis preto — ele marca em várias cores a leitura, meticuloso — funcionou para sublinhar dois trechinhos de certa frase de Simões Lopes, na "Salamanca do Jarau": "um olho d'água, que saía em toalha e logo corria em riachinho". Bonito mesmo, vamos convir. Amigo de gatos, Rosa não deixou passar uma ótima frase da mesma lenda: "como os gatos, que acompanham com os olhos cousas que passam no ar e ninguém vê".

Rosa não escreveu nas margens dessa edição, nem em carta ou anotação alguma que se conheça, a confissão do quanto admirou Simões Lopes Neto, especialmente, dizemos nós, na armação, na arquitetura de sua ficção maior, quem sabe também nas estratégias de linguagem; mas nós, seus pósteros, bem podemos averiguar isso agora, panoramicamente. Para não ser mal entendido: é bem possível que Rosa viesse a ser o gênio que foi sem ter lido a obra de Simões Lopes Neto; mas é certo, é fato incontornável, que tomou conhecimento da obra do gaúcho. Não se trata de falar em influência, termo por si mesmo problemático e de limitado alcance crítico, mas sim de considerar a proximidade formal, em estrutura e em linguagem, do escritor mais novo, Rosa, com o escritor mais antigo, Lopes Neto, conhecido pelo outro.

*

Vale encerrar este passeio com outra questão, menor em vários sentidos, mas talvez bastante significativa. Guimarães Rosa alguma vez comentou que gostaria de escrever um texto que se chamaria *Pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos*, o que talvez seja uma alegoria de sua própria condição como indivíduo, menino leitor, dependente de óculos, inteligente e culto muito acima da média de sua circunstância. O texto jamais chegou a ser escrito, ainda que Rosa tenha dado vida a alguns personagens meninos realmente tristes e fortes, desses que são capazes de passar horas brincando em seu canto, alheios ao mundo adulto, como é o caso, para não ir muito longe, daquele menino Miguilim que, veja só, conhece o poder libertador do uso de óculos, ao final da história.

Essa delicadeza de Rosa encontra paralelo forte na obra de Simões Lopes Neto. Para ser exato, na parte até agora menos conhecida de nosso autor. O autor deste ensaio teve a grande honra de editar e estudar um livro inédito do escritor gaúcho, escrito entre 1904 e talvez 1907, que levava o nome original de *Terra gaúcha*, ao qual o editor apôs o subtítulo rigorosamente descritivo de *Histórias de infância*.[8] O que é este livro?

Concebido como um livro de leitura escolar para meninos de seus dez ou doze anos, *Terra gaúcha* tem um forte parentesco com o famosíssimo *Cuore*, do escritor italiano Edmondo de Amicis, publicado em 1886 e traduzido ao português pouco depois, obtendo uma impressionante circulação entre nós (e igualmente em todas as partes do mundo ocidental). Como no caso italiano, a narrativa de Simões Lopes Neto dá a palavra narrativa a um menino, que é também protagonista, com o que se obtém uma total identificação com o leitor desejado. Esse menino relata, então, na segunda parte do livro, suas experiências escolares, o que implica descrições sobre cotidiano escolar de altíssimo interesse para o leitor culto de hoje: nisso, Simões Lopes esteve muito próximo do original que o inspirou. Mas na primeira parte, metade do conjunto, o livro relata a vida na estância, com peripécias, andanças a cavalo, conhecimento direto do mundo da lida com o gado, além de experiências variadas de encontro com outros meninos e, mais interessante tendo em vista o futuro, com um peão maduro, capataz da fazenda, contador de causos, valente e voluntarioso.

---

8. SIMÕES LOPES NETO, João. *Terra gaúcha* (1904-1907). Fixação do texto, notas e apresentação de Luís Augusto Fischer. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013.

Simões Lopes Neto chega a botar, numa declaração do menino narrador, a intenção explícita de escrever, no futuro, os causos que ouve diretamente do tal capataz, como forma, diz ele aconselhado por seu pai, de preservar a força e o sentido daquelas histórias, podemos dizer daquelas experiências vitais. Menino protagonista, menino narrador; talvez não o menino quieto de Rosa, mas um menino sensível, de todo modo.

Nesse livro, houve todo um empenho literário, sem roteiro predefinido salvo o modelo de De Amicis, que lindava com o empenho pedagógico. O livro não foi concluído, muito menos publicado, por problemas enfrentados pelo autor mesmo, em seu tempo, e não de todo esclarecidos (na edição há um longo relato do caso). Restou ao frustrado autor desencavar novas energias para a obra madura, também ela narrada em primeira pessoa, agora não mais o menino e sim um personagem análogo ao referido capataz, um valente e experiente peão.

O que nos leva a uma derradeira especulação: como teria sido aquele *Tratado*, alguma vez sonhado por Rosa? E o que teria acontecido à escola gaúcha e brasileira se o livro de Simões Lopes Neto tivesse sido impresso e pudesse assim ter circulado?

Luís Augusto Fischer é professor do Instituto de Letras da UFRGS, autor de *Literatura brasileira: modos de usar* (L&PM, 2005) e *Machado e Borges* (Arquipélago, 2008), entre outros.

A anástase do real: Mallarmé indiano

Raul Antelo

RESUMO: O texto aborda a cultura visual e a relação entre política e estética, dois campos que, mais do que serem autônomos, pertencem entre si reciprocamente. Um poema póstumo de Ruben Dario, um soneto sobre anacronismo de Alphonsus de Guimarães ou uma ópera sobre o artista como clown de Freitas Vale, são estratégias de jogo, encontro e arquivo cujas implicações políticas subjacentes colaboram para alargar o campo em que situamos a estética política, e reforçam a compreensão de que a estética política é sempre fruto de um intercâmbio entre uma obra de arte e sua interpretação.
PALAVRAS-CHAVE: Estética política, anacronismo, modernismo.

ABSTRACT: *This text focuses on visual culture and the relation between politics and aesthetics. These are two fields which, though autonomous, belong inherently to one another. A posthumous poem by Ruben Dario, a sonnet on anachronism by Alphonsus de Guimarães or an opera on the artist as a clown by Freitas Vale are strategies of play, encounter and archive, whose underlying political motivations help broaden the field in which political aesthetics is situated and stress the notion that political aesthetics is always a result of the interchange between a work of art and its interpretation.*
KEYWORDS: *political aesthetics, anachronism, modernism.*

O século XIX — argumenta Jacques Rancière — encerra a longa história das formas poéticas e a breve história das revoltas revolucionárias. Não sendo a simples louvação da supremacia técnica, o modernismo produz, por toda parte, um discurso contra-afirmativo acerca da própria modernidade: ele nega que o mundo contemporâneo tenha um pensamento próprio, assim como recusa que o pensamento contemporâneo tenha um espaço específico, um mundo só dele. Convergem, nesse gesto, duas tendências: a tese da separação a ser abolida (o mundo moderno separa natureza de cultura, cultura de sociedade, sociedade de política...), de tal sorte que a revolução por vir é tanto a retomada consciente de uma riqueza subjetiva imensa, quanto a decifração de signos enigmáticos disseminados; e, em segundo lugar, defende a tese da não contemporaneidade do tempo presente, em que o símbolo, destacado do todo, leva adiante a potência desse todo, sob a condição de retirá-lo de sua mera natureza material, vinculando-o, porém, a outros fragmentos, para que a totalidade, porosa, respire.[1] Explica-se assim, na opinião de um protagonista central desse processo, o poeta Rubén Darío, que a poética de Mallarmé se resumisse a dois únicos conceitos, *Pulchérie* e *Anástase*, isto é, beleza e redenção, ou seja, que a noção do belo finissecular estava intimamente ligada à de sobrevivência, conceito que então era usado também pela antropologia, mesmo que em sentido evolutivo.[2]

Um amigo de Michelet e Chopin, Ferdinand Denis, como tantos outros patrícios seus — Gustave d'Eichtal, autor da teoria da origem budista das civilizações americanas; o barão Gros, que pretendia fazer estudo comparativo dos sistemas construtivos no México e no Egito; o arquiteto César Daly e Adrien de Longpérier, diretor de antiguidades do Louvre; Emmanuel Henri Domenech, Eugène Alfred Fégueux ou o abade Avon —, viu, na América, a sobrevivência do Oriente bipolo ainda vivo em Ravel. Ferdinand Denis resgatou essa *arché* em suas *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), notadamente no capítulo dedicado aos maxacalis, ou no *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), mas também em sua evocação do México na *Revue des Deux Mondes* (1831) e mesmo em sua avaliação do tosco teatro

---

1. RANCIÈRE, Jacques. "Le poète du monde nouveau". In: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011, pp. 79-118.

2. São nomes de conotações *bizantinas* que aparecem em "Prosa". Júlio Castañon Guimarães os traduz como Anastásio e Pulquéria. Ver: MALLARMÉ, Stéphan. *Brinde fúnebre e Prosa*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, e, em segunda edição, *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007. Em carta a Villiers de l'Isle Adam (31 dez. 1865), Mallarmé admite que o tema de sua obra é a Beleza, e o tema aparente é apenas um pretexto para chegar até Ela, que "é, acredito, a palavra da Poesia". Beleza e redenção (*Erlösung*) seriam também um par conceitual correlato nas teses sobre filosofia da história de Walter Benjamin.

de Antônio José, o Judeu, concluindo que os valores bizarros podem ou *não sobreviver, mas são prova inconteste de originalidade. Da mesma forma, tanto em Anahuac. Or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (1861), quanto em *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (1871), em que se afirma que cada homem é dono apenas de duas coisas, uma vida e um fantasma, o antropólogo britânico Edward Tylor propõe a noção de *sobrevivência* (*survival*), como uma maneira de ler a cultura em constante reconstrução retrospectiva, ideia que será de forte influência em autores posteriores, como sir James Frazer ou Lévy-Bruhl,[3] e detectaremos, ainda, na estreia de Mário de Andrade, em *A arte religiosa no Brasil*.[4] Mas, a seu modo, a literatura do assim chamado modernismo latino-americano, não menos admiradora dos vestígios pre-colombianos ainda ativos no 1900, também explorava as potencialidades de certas sobrevivências culturais características da modernização, tal como as evocaria esse admirador de Valéry que foi Giorgos Seferis, a partir de uma única palavra homérica, Asiné.[5]

Os magazines eram um veículo para tanto. Peter Sloterdijk argumenta que a modernidade é a época (criminosa) da monstruosidade geológica, porque nela se opera,

---

3. A sobrevivência é captada justamente nos livros e na herança de formas literárias que Tylor não deixa de comparar com as inglesas. "*Para continuar nuestro catálogo, están los almanaques, que contienen indicaciones para predecir el tiempo utilizando las fases de la luna, pero ninguna otra de las tonterías que encontramos en aquellos libros que circulan en Inglaterra entre la clase menos educada. Es curioso notar cómo el gusto por poner sonetos y otros poemas en los comienzos y finales de un libro ha sobrevivido en estos países españoles. Lo que suele ser conocido en Inglaterra como una* '*copia de versos*' *es todavía apreciado acá, y los almanaques, periódicos, libros religiosos y hasta programas de teatro y corridas de toros, están llenas de estas composiciones desechables. Deberíamos estar agradecidos de que hace mucho tiempo la moda nos liberó de esto* (*excepto en la fase religiosa, donde aún* pervive). *No es una mera recolección de sonetos sino miles de otras cuestiones traídas a estos países, para que uno las confronte con Inglaterra como solía ser en ese país; muchos asuntos triviales se tornan interesantes cuando salen a la luz. El último punto en la lista de traducciones incluye trabajos principalmente de novelas francesas — que se han preferido sobre otras obras – en las que el tema de la agonía "se acumula" hasta su punto culminante*." TYLOR, Edward B. *Anahuac o México y los mexicanos, antiguo y moderno*. Trad. Silvia Tessio Conca. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, Universitas Libros, 2007, p.142.

4. O texto dessa conferência de 1919 foi publicado pela *Revista do Brasil* e se lê, agora, em ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. Ed. C. Kronbauer. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

5. O rei de Asiné, um vazio sob a máscara, por toda parte, sob um nome: "E Asiné", o nome salvo por Homero ("Ὁ βασιλιὰς τῆς Ἀσίνης ἕνα κενὸ κάτω ἀπ᾽ τὴν προσωπίδα παντοῦ μαζί μας παντοῦ μαζί μας, κάτω ἀπὸ ἕνα ὄνομα: 'Ἀσίνην τε'"). Ver: BONNEFOY, Yves. *El nombre del rey de Asiné.* Trad. Arturo Carrera. Buenos Aires: Huesos de Jibia, 2010.

através de rotinas técnicas de cunho global, o processo de ilustração geológica. Mais até, conforme o mundo das imagens estoura e se dissemina ao largo da monstruosidade plana, "a terra é a revista ilustrada por onde circulam todas as outras ilustrações".[6] A título exemplar, lembremos que um paradigma dessas revistas, a ousada *Plus Ultra*,[7] abre essa modalidade referida às sobrevivências com fartas, amplas e luxuosas imagens, em papel ilustração, a partir de um texto sobre arquitetura colonial do teórico do *survival* hispano, Martín Noel,[8] secundado mais tarde por seu discípulo, Ángel Guido,[9] aos quais se seguiriam outras muitas reportagens do escritor espanhol, emigrado na Argentina, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma,[10] e do jovem poeta José Maria Pérez

---

6. SLOTERDIJK, Peter. "La época (criminal) de lo monstruoso". In: *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2011, p. 245.

7. A revista, cujo nome coincidia com o de uma marca de bombons de chocolate, *Nec plus ultra*, foi objeto de estudo de vários especialistas, mais frequentemente das artes plásticas do que da literatura. Citemos CAPRARA, Susana; FERRANDINI, Luis. "Las revistas y las artes gráficas: *Plus Ultra*", *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata, v. 10, n. 8, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1988, pp. 53-61; WECHSLER, Diana B. "Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires", *Estudio e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 4, 1991, pp. 199-209; MANGONE, Carlos. "*Plus Ultra*: entre el pastel y la gouache". In: MONTALDO, Graciela (ed.). *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General, 2006 [1989], pp. 90-1, ORLANDO, Diego A. "*Plus Ultra*: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica", *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, segunda época, n. 4, Corregidor, mar. 2006, pp. 29-54; ARIZA, Julia. "Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)". In: MALOSETTI, Laura; GENE, Marcela (ed.). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 81-106.

8. NOEL, Martín S. "Arquitectura colonial", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 1, 1916; Id. "Los maestros franceses del siglo XVIII en la colección de don Antonio Santamarina", n. 4, 1916. No número 75, maio de 1922, o escritor espanhol Fernán Félix de Amador descreve e documenta "La casa colonial del arquitecto Martín S. Noel".

9. GUIDO, Ángel. "*La casa solariega de los señores Moreno Velasco*", *Plus Ultra*, Buenos Aires nº 45, 1920 e "El convento de San Francisco", *Plus Ultra*, Buenos Aires, nº 54, 1920

10. PEREZ-VALIENTE, Antonio. "La casa-museo Fernández-Blanco", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 10, 1917; "Una visita al museo de La Plata", n. 12, 1917; "La hora de los jardines", n. 13, 1917; "La casa de don Carlos Reyles", n.14, 1917; "Casas porteñas. La de los señores Pando Carabassa", n. 16, 1917; "La casa de los señores de Lafuente-Sáenz-Valiente", n. 18, 1917; "El Jockey Club", n. 19, 1917; "Quintas históricas", n. 20, 1917 ; "La iglesia matriz de Jujuy", n. 21, 1918; "El Talar de Pacheco", n. 22, 1918; "Colecciones artísticas del doctor Ernesto Quesada", n. 23,1918; "Dibujos notables", n. 24, 1918; "El Museo Histórico Nacional", n. 25, 1918; "Mar del Plata

Valiente,[11] os também espanhóis José Maria Salaverría[12] ou Emílio Dupuy de Lome,[13] e sua filha Consuelo,[14] o chefe de redação de *Caras y caretas*, Eduardo del Saz,[15] o jornalista argentino Wenceslao Jaime Molins,[16] o escritor e diplomata uruguaio Manuel Bernárdez,[17] e até mesmo o tradutor de *Os sertões*, Benjamin de Garay.[18] Se as colaborações europeias, Maeterlinck, Keats, Unamuno, Eugenio D'Ors, não eram escassas, e abundavam, entretanto, os textos locais de Lugones, Quiroga ou Güiraldes,[19] a pre-

Golf Club", n. 26, 1918; "Del Museo Etnográfico de Buenos Aires: El altar budista", n. 27, 1918; "El arte de la platería en América", n. 28, 1918; "La casa de Errázuriz-Alvear", n. 29, 1918; "A través del Chaco: La expedición Anchorena", n. 30, 1918; "Notas de Córdoba: La colección de curiosidades del padre Cabrera", n. 31, 1918; "El palacio Bosch-Alvear", n. 32, 1918; "La casa del virrey Sobremonte", n. 33, 1919; "Renacimiento del arte indígena", n. 34, 1919; "Obras artísticas del templo del Pilar", n. 36, 1917; "El castillo de Chapadmalal", n. 37, 1919; "El palacio de Alvear en San Fernando", com fotografias de Vargas Machuca, n. 39, 1919; "La casa de los señores de Escalíer", n. 40, 1917; "La Barra de Anchorena", n. 44, 1919. Ele seria o autor também de duas monografias, editadas às próprias custas: *La colección de don Gustavo M. Barreto. Muebles Coloniales*. (Buenos Aires, 1931) e *Colección Gustavo Muniz Barreto. Platería Colonial* (Buenos Aires, 1960).

11. PEREZ-VALIENTE, José Maria. "Alfombras y tejidos incaicos", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 33, 1919.

12. SALAVERRIA, José Maria. "El jardín andaluz de don Enrique Larreta", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 56, 1920.

13. DUPUY DE LOME, Emilio. "El doctor Dardo Rocha y su colección de porcelanas antiguas", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 1, 1916; "La colección de armas del general Garmendía", n. 2, 1916; "El palacio de la familia de Paz", n. 3, 1916; "La casa de Gobierno", n. 7, 1916; "La galería de cuadros de don Lorenzo Pellerano", n. 9, 1917.

14. DUPUY DE LOME, Consuelo Moreno de. "En el palacio de los señores Errázuriz". *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 76, 1922.

15. DEL SAZ, Eduardo. "La colección de abanicos de la señora Napp de Limb". *Plus Ultra*, Buenos Aires, nº 5, ago 1916. Para melhor se entenderem os marcos teóricos desse resgate, lembremos que Del Saz divulgaria, na mesma revista, a filosofia de Bergson em 1916 ou a psicanálise em 1939.

16. MOLINS, Wenceslao Jaime. "Los templos del Titicaca". *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 2, 1916.

17. BERNÁRDEZ, Manuel. "Misiones. Las ruinas del templo de San Ignacio", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 6, set. 1916. Era nessa cidade que morava seu conterrâneo, Horácio Quiroga.

18. GARAY, Benjamín de. "La arquitectura colonial en el Brasil". *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 75, 1922. Reivindica a obra do arquiteto português Ricardo Severo e de Wasth Rodrigues, cujos desenhos ilustram a matéria.

19. GÜIRALDES, Ricardo. "Cuentos criollos. Politiquerías". *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 8, 1916; Id. "La maja negra", ilustrados por Guido, n. 14, 1917; QUIROGA, Horacio. "El Simún", ilustrado por Alvarez, n. 10, 1917; "Una taza de té", ilustrado por Centurión, n. 14, 1917, e "El Yaciyateré", ilustrado por Petrone, n. 19, 1917; MAETERLINCK, Mauricio. "Interior", trad. José Gabriel, ilustrado por Alonso, n. 10, 1917. Uma das inteligências mais acuadas da cidade, segundo Huidobro, era Claudio Muzzio Saenz-Peña. Dele a revista *Plus Ultra* publica uma resenha do "IX salón anual", n. 40, 1919.

sença do Brasil, aliás, era bem destacada: Machado de Assis, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, João do Rio, Olegário Mariano, Monteiro Lobato, ainda que, às vezes, também primasse nelas o exotismo.[20]

Ora, o número inicial de *Plus Ultra*, poucos dias antes de sua morte, em fevereiro de 1916, reproduz "Tutecotzimi" de Rubén Darío, o poema da política indo-americana, construído de maneira intertextual a partir do *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala* (1808) de Domingo Juarros, mito mais tarde retomado também na *Historia de El Salvador*. *Época antigua y de la conquista* (*1914-1917*), de Santiago Barberena. O poema de Darío, que pela evocação da floresta preanuncia a *manigua* de Wifredo Lam, começa dizendo que "Al cavar en el suelo de la ciudad antigua/ la metálica punta de la piqueta choca/ con una joya de oro, una labrada roca,/ una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,/ o los muros enormes de un templo. Mi piqueta/ trabaja en el terreno de la América ignota…", vale dizer que a América pré-colombiana como um todo torna-se objeto de operação arqueológica, para a qual o poeta convoca: "*—¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!/ ¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina/ templo o estatua rota!/ Y el misterio jeroglífico adivina/ la Musa.// De la temporal bruma surge la vida extraña/ de pueblos abolidos; la leyenda confusa/se ilumina; revela secretos la montaña en que se alza la ruina*".[21] Poesia e sobrevivência surgem assim unidas no espaço de uma superfície de acumulação e montagem de objetos quase disparatados, completamente separados de sua história acontecimental. A poesia confunde-se então com a simples reconstrução onírica e o mais fortuito devaneio. Muito antes disso, porém, em fevereiro de 1894, Rubén Darío narrara "La pesadilla de Honorio", em que já aparecia sua conhecida paixão pelo mundo dos sonhos, dessa vez materializada na fisionomia metropolitana de uma gótica Buenos Aires, cidade onde então residia o poeta, e onde, embora não houvesse (ainda) líderes políticos como Tutecotzimi, já havia o mistério hieroglífico e a vida estranha de povos abolidos:[22]

---

20. Em novembro de 1916 (n. 8), *Plus Ultra* publica uma matéria da redação sobre "Una cacería de cocodrilos en el Pará", precedida no número anterior por uma reportagem sobre "Una enorme araña cazando un pájaro". No número 4, em julho de 1916, a redação publica mais uma matéria inquietante, "El fetichismo a través de las edades".

21. DARIO, Rubén. "Tutzecotzimi", de *El canto errante* (1907). In: *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953, tomo V, pp. 978-9. A versão de *Plus Ultra* foi ilustrada, em página dupla central, com guache em tricromia de Juan Carlos Alonso. O poema aparece incluído em *Canto a la Argentina*, na edição de 1918.

22. *Abolido* é adjetivo que imediatamente nos remete ao "Soneto em yx" de Mallarmé. Lugones destacou, precisamente, em seu exemplar, o famoso verso: *aboli bibelot d'inanité sonore*.

PLVS VLTRA

TUTECOTZIMI

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua
La metálica punta de la piqueta choca
Con una joya de oro, una labrada roca,
Una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,
O los muros enormes de un templo. Mi piqueta
Trabaja en el terreno de la América ignota.

¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!
Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina,
Templo o estatua rota!
Y el misterioso jeroglífico adivina
La Musa.

Su vasto aliento lanzan los bosques primitivos.
Vuelan al menor ruido los quetzales esquivos.
Sobre la aristoloquia revuela el colibrí;
Y junto a la parásita lujosa está la iguana,
Como hija misteriosa de la montaña indiana
Que anima el teutl oculto del sacro teocali.

El gran cacique deja los bosques de esmeralda;
Camina a su palacio el carcaj a la espalda,
Carcaj dorado y fino que brilla al rubio sol.
Tras él van los flecheros; y en hombros de los siervos,
Ensangrentando el suelo, los montaraces ciervos
Que hirió la caña elástica del firme huiscoyol.

Camina. Llega al regio palacio el jefe noble.
De las cuadradas puertas en el quicio de roble,
De Otzetskij, su tierna hija, ve el flamante huepil.
Súbito se oye un sordo rumor de voz profunda.
¿Es la onda del Motagua que la ciudad inunda?
No, cacique; ese ruido es del pueblo Pipil.

Como torrente humano que ruge y se desborda,
Como un clamor terrible que la ciudad asorda,
Hacia el palacio vienen los hijos de Ahuitzol.
Primero, revestidos de cien plumajes varios,
Los altos sacerdotes, los ricos dignatarios,
Que llevan con orgullo sus mantos tornasol.

Curva de donde lanza cual flecha su mirada
Sobre las mil cabezas de la turba apiñada,
Curva como la curva del arco de Hurakán.
Y Tekij habla al príncipe que le escucha impasible;
Y lleva el aire tórrido la palabra terrible
Como el divino trueno de la ira de un Titán.

«Cuaucmichin, la montaña te habla en mi lengua ahora.

La tierra está enojada, la raza pipil llora,
Y tu nahual maldice, serpiente-tacuazin!
Eres cobarde fiera que reina en el ganado.
¿Por qué de los pipiles la sangre has derramado
Como tigre del monte, Cuaucmichin, Cuaucmichin?

¡Cuaucmichin! El octavo rey de los mexicanos
Era grande. Si abría los dedos de sus manos,
Más de un millón de flechas obscurecía el sol.
Era de oro macizo su silla y su consejo.
Tenía en mucho al sabio; pedía juicio al viejo;
Su maza era pesada; llamábase Ahuitzol.

Quelenes, zapotecas, cendales, katchikeles,
Los mames que se adornan con ópalos y pieles,
Los jefes aguerridos del bélico kiché,
Temían los embates del fuerte mexicano
Que tuvo, como tienen los dioses, en la mano
La flecha que en el trueno relampaguear se ve.

El quiso ser pacífico y engrandecer un día
Su reino. Eso era justo. Y en Guatemala había
Tierra fecunda y virgen, montañas que poblar.
Mandó Ahuitzol cinco hombres a conquistar la tierra,
Sin lanzas, sin escudos y sin carcaj de guerra,
Sin fuerzas poderosas ni pompa militar.

Eran cinco pipiles; eran los Padres nuestros;
Eran cultivadores, agricultores, diestros
En prácticas pacíficas; sembraban el añil,
Cocían argamasas, vendían pieles y aves;
Así fundaron, rústicos, espléndidos y suaves,
Los prístinos cimientos del pueblo del pipil.

Pipil, es decir niño. Eso es ingenuo y franco.
Vino un anciano entre ellos con el cabello blanco,
Y a ese miraban todos como una majestad.
Vino un mancebo hermoso que abría al monte brechas
Que lanzaba a las águilas sus voladoras flechas
Y que cantaba alegre bajo la tempestad.

El Rey murió; la muerte es reina de los reyes.
Nuestros padres formaron nuestras sagradas leyes;
Hablaron con los dioses en lengua de verdad.
Y un día, en la floresta, Votán dijo a un anciano
Que él no bebía sangre del sacrificio humano,
Que sangre es chicha roja para Tamagastad.

Por eso los pipiles jamás se la ofrecimos.
Del plátano fragante cortamos los racimos
Para ofrecérselos al dios sagrado y fiel.
La sangre de las bestias el cuchillo derrame;
Mas sangre de pipiles, oh Cuaucmichin infame,
Ayer has ofrecido en holocausto cruel.»

«¡Yo soy el sacerdote cacique y combatiente!»
Tal ha rugido el jefe. Tekij grita a la gente:
«Puesto que el tigre muestra las garras, sea, pues.»
Y, como la tormenta, los clamores humanos,
Sobre cabezas ásperas, sobre crispadas manos,
Se calman un instante para tornar después.

«¡Flecheros, al combate!», clama el fuerte cacique.
Y cual si no existiese quien el ataque indique,
Se quedan los flecheros inmóviles, sin voz.
«¡Flecheros, muerte al tigre!», responde un indio fiero.

Tekij alza los brazos y quédase el flechero
Deteniendo el empuje de la flecha veloz.

Y Tekij: «Es indigno de la flecha o la lanza!
La tierra se estremece para clamar venganza!
¡A las piedras, pipiles!»

Cuando el grito feroz
De los castigadores calló y el jefe odiado
En sanguinoso fango quedó despedazado,
Vióse pasar un hombre cantando en alta voz
Un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,
Alababa a los dioses, maldecía la guerra.
Llamáronle: «¿Tú cantas paz y trabajo?» «Sí.»
—«Toma el palacio, el campo, carcajes y huepiles;
Celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles.»

Y así empezó el reinado de Tutecotzimi.

RUBÉN DARÍO.

¿Dónde? A lo lejos, la perspectiva abrumadora y monumental de extrañas arquitecturas, órdenes visionarios, estilos de un orientalismo portentoso y desmesurado. A sus pies un suelo lívido; no lejos, una vegetación de árboles flacos, desolados, tendiendo hacia un cielo implacable, silencioso y raro, sus ramas suplicantes, en la vaga expresión de un mudo lamento. En aquella soledad Honorio siente la posesión de una fría pavura...

Nessa figuração inquietante da capital argentina, atravessada pelo *frisson nouveau* da quinquilharia modernista, o mobiliário completado que se atolará em trevas, como diria Igitur, e feita por um *cantor errante*, um mestiço nicaraguense, incide, certamente, o *Vathek* (1787) de William Beckford, esse romance orientalista, escrito em francês por um inglês que morava em Portugal, mas que não deixaria por isso de influenciar também um escritor como Carl Einstein — contemporaneamente entregue à redação de *Bebuquin ou os Diletantes do Milagre*, romance da vida boêmia europeia dedicado a André Gide, que Blaise Cendrars, aliás, tentaria traduzir ao francês, com o intuito de divulgar a obra desse erudito pioneiro da *Negerplastik*. *Vathek* era, para Einstein, a obra do desejo inesgotável, da urgente pulsão pela originalidade, que se esvai, finalmente, em tédio infernal e banali-

dade desesperadora. O texto de Beckford é, claramente, a seu ver, um conto artístico, uma alegoria: "*Vathek ist ein Kunstmärchen*".[23] Mas não é menos relevante, nesse particular, o prefácio de Mallarmé à reimpressão de *Vathek*, em 1876, que Rubén Darío não só leu, em *Vers et prose*, a antologia preparada pelo próprio Mallarmé, mas comentou e traduziu para o jornal, nele resgatando a *tristeza de perspectivas monumentais muito vastas*, conjugada *ao mal de um destino superior*; enfim o *pavor* causado por *arcanos* e *a vertigem* pela *exageração oriental dos números*; *o remorso* que se instala de *crimes vagos ou desconhecidos*; *os langores virginais da inocência e da prece*; *a blasfêmia, a maldade, a multidão*.[24]

O responsável pela seção "Letras francesas" da revista *El Mercurio de América*, o poeta Leopoldo Lugones, leitor igualmente do prefácio de Mallarmé, destacou, em seu exemplar, a noção de *Kunstmärchen* que lhe atribuía Einstein. Com efeito, no "Morceau pour résumer Vathek", que o próprio Mallarmé selecionou para *Vers et prose*, assinala Lugones "*et une nubile amante; en sa singularité seul digne de s'opposer au despote, hélas! un languide*", e a correlaciona com uma evocação de Villiers de l'Isle Adam, que reivindica a vida boêmia, "*en plein Paris perdu, de plusieurs bacheliers eux-mêmes intuitifs à se rejoindre*".[25] Ora, essa formulação matemática de sensações oníricas, provocada pela tristeza de perspectivas monumentais muito vastas e pelo mal de um destino superior deslocado,[26] bem como o espanto causado pelos arcanos e a vertigem derivados do exagero

---

23. EINSTEIN, Carl. "Vathek". *Werke Band 1. 1908-1918*. Ed. Rolf-Peter Baacke e Jens Kwasny. Berlim: Medusa, 1980, p. 28. A resenha, estampada inicialmente no segundo número da *Hyperion* (1910), teve reedição, "Über das Buch *Vathek*", em 1913, assinada com o pseudônimo de Sabine Ree (companheira de Paul Ree, amigo de Nietzsche), na revista *Die Aktion*, n. 3.

24. MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. e apres. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 53. No original: "*la tristesse de perspectives monumentales très vastes,* jointe *au mal d'un destin supérieur;* enfin *l'effroi* causé par *des arcanes* et *le vertige* par *l'exagération orientale des nombres; le remords* qui s'installe *de crimes vagues ou inconnus; les langueurs virginales de l'innocence et de la prière; le blasphème, la méchanceté, la foule*". MALLARMÉ, Stéphane. "Préface à *Vathek*". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 550.

25. Id. *Vers et prose*. Morceaux choisis. Retrato de Whistler. Paris: Perrin, 1901, p. 156. Leopoldo Lugones, que normalmente usava grafite ou tinta em sua marginália, fez essas marcas com lápis azul.

26. Lugones, particularmente sensível à questão do número, conservou em sua estante dois livros de Albert Einstein, *La théorie de la relativité restreinte et generalisée; mise à la portée de tout le monde* (Paris: Gauthiers-Villars, 1921) e *La géométrie et l´expérience* (Paris: Gauthiers-Villars, 1921), bem como um livro do pai da teoria quântica, Max Born, traduzido por Garcia Morente e prefaciado por Ortega y Gasset, *La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos: exposición elemental* (Madrid: Calpe, 1922).

oriental dos números, em suma, essa balbúrdia da massa desregrada leva Darío a aderir àquilo que, nesse mesmo prefácio, Mallarmé conceitua, pioneiramente, como o *fantástico de biblioteca*,[27] construído graças a dois procedimentos: *effacement* e *anachronisme*. O *effacement* está vinculado à sobrevivência, isto é, a sobrevivência seria, na verdade, um antídoto contra o *effacement*. Um poeta uruguaio que frequentara Lautréamont, Edmundo Montagne, dedicou um soneto à mulher argentina, valendo o gentilício para a fusão dos povos novos, como diria Darcy Ribeiro, de ambas as margens do Prata:

> *De esta romana dulce de morena certeza,*
> *La sencillez indígena con la gracia española*
> *Se advierte en el tocado que aliña su cabeza.*[28]

Pouco depois seria Gilberto Freyre a redundar o elogio da energia da mulher sul-americana.[29] Mas o apagamento conotado pelo novo — de que as primeiras imagens

----

Conservou, além do mais, de Jean Dupuis, *Le Nombre géométrique de Platon*, interprétation nouvelle, avec le texte grec, VIII^e^ livre de la République (s. l. Durand, 1870) e *Du Ciel et des ses merveilles et de l´enfer d´après ce qui a été entendu et vu: ex auditis et visis* (2ª e. Paris: E. Jung-Treuttel, *1872)*.

27. "Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímo-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca". Cf. FOUCAULT, Michel. "Posfácio a Flaubert (*A Tentação de Santo Antão*)" (1964). *Estética*: *literatura e pintura, música e cinema.* Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 79-80.

28. MONTAGNE, Edmundo. "La mujer argentina". *Plus Ultra*. Buenos Aires, n. 1, mar. 1916.

29. FREYRE, Gilberto. "As mulheres sul-americanas". *Revista do Brasil*, nº 51, mar. 1920, pp. 277-8.

aéreas, na *Revista do Brasil*, em 1919, são exemplo eloquente — implica, de certo modo, a perda dos gestos teorizada por Agamben. Coincidentemente, em outubro de 1916, no Municipal de São Paulo, a orquestra do Scala, sob a regência de Xavier Leroux, mestre de Darius Milhaud no Conservatório, executou a partitura do pianista paulista Carlos Pagliuchi, acompanhando Marcel Journet dizer o tragipoema "Le clown" de Jacques d'Avray, isto é, José de Freitas Valle, o anfitrião da Vila Kyrial. Por que o clown? A tragicidade do clown, dizia Apollinaire, é que ele não é nem macho nem fêmea. Andrès Soares via nele o espelho cômico da tragédia, e o espelho trágico da comédia. Théodore de Banville avaliava-o como algo além e algo aquém do humano, misto de animal e divino. Lautrec, Rouault, Picasso, Max Beckmann são alguns dos tantos artistas atraídos pela figura, à qual Starobinski dedicou ensaio pioneiro.[30] Todos, enfim, marcam o *effacement* do gesto como a grande questão teórica posta pela técnica. Quanto ao *anachronisme*, Alphonsus de Guimarães, um dos *habitués* da Vila Kyrial de Freitas Valle, cujo tempo se dividia entre as leituras em francês na pensão simbolista e as propostas de lei para criar escolas operárias e agrícolas voltadas aos imigrantes, nos fornece um claro exemplo de como a coexistência, no tempo, de elementos separados no espaço torna-se um modo da reconstrução histórica para estes escritores. No soneto do poeta mineiro, o foco é sua peculiar relação com Verlaine.

Anachronisme
(*Sonnet dédicace à Paul Verlaine*)

Les muses m'ont bercé dans mon berceau. J'étais
Un pauvre enfant chétif et mon âme étant vaine
Comme celle de qui, sans amour et sans haine,
Pâle, dans la pâleur de la mort, sanglotait.

---

30. STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste em saltinbanque*. Genève: Albert Skira, 1970; CLAIR, Jean (ed.). *The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown.* New Haven: Yale University Press, 2004; OTTINGER, Didier. "Moderne à s'en dilater la rate. Prolégomène à une esthétique des zygomatiques". In: *La Parentèse du moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2005, pp. 135-41. Um discípulo britânico de Warburg, o historiador Edward Wind, tem um estudo igualmente desbravador nessa direção, "Harlequin between Tragedy and Comedy" (*Journal of the Warburg Institute*. v. VI, 1943, pp. 224-5).

Depuis, les ans s'en vont, et pour moi tout se tait.
Dans mon ciel apparut une étoile de peine...
Et j'ai pleuré. Mais toi, ô mon maître Verlaine,
Tu m'as souri, et moi, ô je le méritais!

À toi, le maître doux, à toi toute la gloire
De mes vers parsemés d'or, d'onix et d'ivoire,
Perdus dans les sentiers augustes de la foi...

Et pourtant, si je suis ton fils et ton élève,
En te suivant, en te baisant l'âme sans trêve,
Je rêve, ami, que toi, tu as rêvé de moi![31]

Mas o caso de Darío e Mallarmé não é diverso. Carl Einstein chegou a apontar, na poesia de Mallarmé, a presença de elementos alucinatórios e visionários.[32] Em sua esteira, poderíamos de fato dizer que Darío usa Mallarmé para compor um *onirokitsch* urbano em que, como veremos, as enumerações evocam tanto o sonho (o paraíso das flores) quanto o pesadelo (as arquiteturas de *Vathek*). Comédia e tragédia, como previram Suarès e Wind, surgem aí mescladas. Senão, vejamos. "En la batalla de las flores", outro relato de Darío, pouco anterior, de novembro de 1893, estampado pelo jornal portenho *La Tribuna*, sob o pseudônimo de Des Esseintes, o herói de Huysmans, o narrador assiste a um préstito de Carnaval, no hipódromo de Palermo. Antes, porém, visitara o *mainstream* literário, devi-

---

31. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 373. Ver: VALLE, José de Freitas. "Sobre Alphonsus de Guimaraens". *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo, n. 58, out. 1952, e CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

32. "*Mallarmé, que l'on rattache trop timidement à l'impressionisme, rendit les stimulations opposées de chaînes métaphoriques. Il exclut la complétude de l'objet au profit de l'harmonie tendue des images qui se tissent habilement en une suite poétique indépendante. Il relie des faits étrangers entre eux sur le plan rationnel, et des fonctions étrangères entre elles sur le plan biologique se fondent dans le poème, dans une union hallucinatoire. C'est l'enchaînement d'ordre psychique et non d'ordre rationnel, explicatif, qui compte. Le contenu sentimental, l'unité du motif disparaissent dans le flot des analogies. On évite de décrire banalement des faits immédiats et l'on crée une succession hallucinatoire de signes correspondant au déroulement visionnaire*." EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e^ siècle*. Trad. Liliane Meffre e Maryse Staiber. Paris: Actes Sud, 2011, p. 27.

damente ficcionalizado[33] e, mais adiante, referindo-se a Apolo, deus da poesia, misturado na corrida, irreverentemente, à massa, como num cambalacho, diz que:

> *El poeta ha cantado el génesis de las flores. Cómo nació la gladiola, el laurel divino, el jacinto, el mirto amoroso, y semejante a la carne de la mujer, la rosa cruel, Herodías en flor del claro jardín...; y la blancura sollozante del lirio, que rodando sobre mares de suspiros, que ella despierta a través del incienso azul de los horizontes pálidos, sube, en un ensueño, hacia la luna que llora.* (…) *La rosa, como una emperatriz, arrastró su manto de púrpura. La aurora, el día de sus bodas, regaló un collar de diamantes a la flor porfirogénita. El lirio es Parsifal. Pasa, con su vestido blanco, el cándido caballero de la castidad. Los pensamientos son doctores que llevan con dignidad su traje episcopal; y cuando el amor o el recuerdo los consagran, tal como los metropolitanos y los abades en las basílicas y monasterios, hallan ellos su tumba en los libros de horas y en los eucologios. El tulipán, esplendoroso como un Buckingham, se pavonea con la aureola de su lujo. Las violetas conventuales, como un coro de novicias, rezan un padre nuestro por el alma de Ofelia. Sobre un palanquín y bajo un parasol de seda viene la crisantema, medio dormida en un vapor de opio, soñando con su país nipón: en tanto que el loto azul se alza hieráticamente, como buscando la mano de los dioses. Los asfódelos feudales y las alegres lilas, consultan su horóscopo con el astrólogo heliotropo; y las blancas bohemias llamadas margaritas dicen la buena aventura a los enamorados. Las campánulas, desde sus campanarios verdes, tocan a vísperas o anuncian bodas o funerales, mientras las camelias cantan entre pétalos un aire de la Traviata. ¿Quién se acerca al eco de la voz de Mignón? El azahar epitalámico y adorable...*[34]

Benjamin argumentava que a paixão, a *passio*, e nesse sentido a passiflora, não é tanto o derradeiro julgamento divino, mas a revolta da natureza contra quem a perturba e lhe deforma a face, impondo-lhe uma punição profana que se consuma nela mesma, por obra do acaso. Assim, o *azahar* (o jasmim) é o *azar* (a contingência) e todo o quadro

---

33. "*Paso por la casa de Guido Spano, y me complazco en dejar mi divino soplo en su hermosa cabeza argentada de viejo león jovial. Visito a Oyuela y le reprendo porque ha muchos días no labra el alabastro de sus versos; y en la casa de Obligado renuevo en el alma del poeta el fuego de la hoguer lírica*." DARÍO, Rubén. "En la batalla de las flores" ("Mensajes de la Tarde" de *La Tribuna*, 13 nov. 1893). In: *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, Raimundo Lida e Julio Valle-Castillo. La Habana, Arte y Literatura, 1994, p. 236.
34. "En la batalla de las flores", op. cit., p. 237. O sujeito de enunciação é um híbrido de Apolo e fazendeiro que mora, incógnito, em Buenos Aires, dedicando-se à especulação bursátil e compondo poemas "*de la manera* más decadente que me ha sido *posible*". É a moda.

de Darío se monta, a rigor, a partir do poema "Les fleurs", de Mallarmé. Lugones, ao ler o mesmo poema mallarmeano, destaca, precisamente, a questão do êxtase, do esgotamento das forças vitais, que decorre da enumeração, em cascata, das flores-objeto que se tingem de uma brancura sanguinolenta e paradoxal.

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
À travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure!

Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs,
Notre dame, hosannah du jardin de nos limbes!
Et finisse l'écho par les célestes soirs,
Extase des regards, scintillement des nimbes!

O eco ou sobrevivência das noites celestes contagiaria pouco depois o *extase des regards*, nas imagens quase cinemáticas das *proto-formas da arte*, em Karl Blossfeldt,[35] logo ana-

---

35. "De fato, Blossfeldt tinha o hábito de seguir por aterros ou caminhos de terra, ou deslocar-se até locais ditos 'proletários', para apanhar plantas. Era, em geral, entre aquelas ervas consideradas, por vezes injustamente, daninhas, e não nas rosas ou nos nobres lilases de cultura artificial que encontrava as formas mais fascinantes. É certo que o Jardim Botânico de Berlim figurava entre os fornecedores de Blossfeldt, mas, mesmo aí, o artista não se dedicava a procurar plantas exóticas e extravagantes, como cactos ou orquídeas em flor. Blossfeldt fotografava, habitualmente, plantas individuais, relegando para segundo plano os arranjos florais decorativos; tais vegetais independentes eram ampliados de modo a revelarem os seus mais ínfimos pormenores. No que concerne à questão de saber por que procurava infatigavelmente novos espécimes desta ou daquela planta, concluiu-se que se tratava de uma busca pelo arquétipo da planta viva, cujos desenvolvimento e transformações eram fixados em séries fotográficas. As plantas selecionadas por Blossfeldt são imaculadas. Tal universo vegetal asséptico permitia somente os traços naturais da idade, do emurchecimento e da dessecação. Devido, certamente, à impossibilidade, por razões técnicas, de fotografar as plantas no local, optava por colher diferentes exemplares de várias espécies e levá-los para o seu estúdio, onde, após manipulações prévias, através das quais eram arranjados e puxados até proporcionarem o melhor efeito visual, procedia à sua documentação fotográfica. O sucesso que Blossfeldt obteve com as suas fotografias de plantas, as quais, produzindo uma impressão fortíssima de objetividade, convidavam a interpretações de ordem emocional e sensorial, ficou a dever-se à sua capacidade de passar o espectador da percepção imediata à percepção consciente. A técnica formal que utilizava para chegar aí implicava ampliação, com o consequente

lisadas por Walter Benjamin[36] e Georges Bataille,[37] marcando assim a passagem entre a flor e o fruto, entre o amador e o mestre. Benjamin, em particular, era bastante cético quanto ao caráter meramente evolutivo de um conceito como *vida das formas*, tomado por Blossfeldt ou Focillon das ciências biológicas, mas também usado pela arqueologia, e o refutava por se tratar de um conceito falsamente harmônico e por sua incapacidade para abrir espaços à energia revolucionária das massas e dos autênticos criadores de discursividade. Não em vão, Alphonsus de Guimaraes, em poema dedicado a Mallarmé, associa "*des ondes sur des grèves*", ou seja, as ondas sobre as dunas, mas igualmente sobre as paradas e protestos populares, em tudo semelhantes, em sua contingência, a "*des astres dans ma main*", autênticos des-astres.[38] Portanto, repare-se que, no conto de Rubén Darío, o acontecimento de contemplar a história cristalizada como cabeça de Medusa, o instante da passagem imaterial, acontece numa hora bem específica, que aliás o relato de Honório situa e sintetiza com precisão. É o momento em que surgem "*del hondo cielo constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximos e irremediables catástrofes*" e é novamente uma voz, a do gemido do próprio poeta, a que precipita a imagem dialética, a de um diabólico atlas do impossível:

> *Y como si su voz tuviese el poder de una fuerza demiúrgica, aquella inmensa ciudad llena de torres y rotondas, de arcos y espirales, se desplomó sin ruido ni fracaso, cual se rompe un fino hilo de araña. ¿Cómo y por qué apareció en la memoria de Honorio esta frase de un soñador: la tiranía del rostro humano? Él la escuchó dentro de su cerebro, y cual si fuese la*

----

efeito de estranheza visual e a satisfação estética, enquanto a ideia e o princípio didático residiam, por seu lado, na repetição." ADAM, Hans Christian. *Karl Blossfeldt. The complete published work.* Trad. Carla de Sousa da Silva Pereira. Cologne: Taschen, 2008, p. 20.

36. BENJAMIN, Walter. "News about flowers". In: *Selected writings*. Trad. R. Livingstone. Ed. M.W. Jennings, H. Eiland e G. Smith. Camdridge: Harvard University Press, 1999, pp. 155-7. A ideia servirá de suporte a sua leitura de Kafka: "*El hablar de* '*despliegue*' *es muy ambiguo. Mientras el capullo se despliega hasta ser una flor, el pequeño barco de papel que hemos enseñado a hacer a un niño se despliega hasta ser una hoja lisa. Este segundo tipo de* '*despliegue*' *es el adecuado a la parábola: el placer del lector la va alisando hasta que al fin su significado le resulte evidente. Pero las parábolas de Kafka se despliegan en el primer sentido, como el capullo se convierte en una flor. Por eso su producto es similar a la poesía*". "Franz Kafka". In: *Obras*, II, 2. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009, p. 21.

37. BATAILLE, Georges. "Le langage des fleurs". *Documents. n. 3, Paris,* 1929, pp. 160-4.

38. GUIMARÃES, Alphonsus de. "Stéphane Mallarmé". In: *Obra completa*. Ed. E. Portella. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 378.

víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad, comprendió que se acercaba el instante del martirio, del horrible martirio que le sería aplicado.

Ora, o sacrifício do poeta consiste, precisamente, em ver a cidade como uma insólita montagem de objetos heteróclitos, disseminados numa mesa de operações, mera máquina do tempo, na qual ele vê aparecer tanto aquilo tudo que o passado põe diante de si, quanto o futuro incerto, em forma de julgamento, onde, como em Kafka, juiz e acusado, processo e punição, surgem indecidíveis. O *regard* de Honório torna-se, assim, *retard* já que em seu caso, como no de Scheherazade, trata-se de demorar aquilo que, queira-se ou não, há de chegar imperiosamente, *a invenção de Morel.*

Poco a poco fue reconociendo en su penosa visión estas o aquellas líneas, perfiles y facciones: un bajá de calva frente y los ojos amodorrados; una faz de rey asirio, con la barba en trenzas; un Vitelio con la papada gorda, y un negro, negro, muerto de risa. Una máscara blanca se multiplicaba en todas las expresiones: Pierrot. Pierrot indiferente, Pierrot amoroso, Pierrot abobado, Pierrot terrible, Pierrot, desmayándose de hilaridad; doloroso, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal: Pierrot mostraba el poema de su alma en arrugas, muecas, guiños y retorcimientos faciales. Tras él los tipos de todas las farsas y las encarnaciones simbólicas. Así erigían enormes chisteras grises, cien congestionados johmbulles y atroces tíosamueles, tras los cuales Punch encendía la malicia de sus miradas sobre su curva nariz. Cerca de un mandarín amarillo de ojos circunflejos, y bigotes ojivales, un inflado fraile, cuya cara cucurbitácea tenía incrustadas dos judías negras por pupilas; largas narices francesas, potentes mandíbulas alemanas, bigotazos de Italia, ceños españoles; rostros exóticos: el del negro rey Baltasar, el del malayo de Quincey, el de un persa, el de un gaucho, el de un torero, el de un inquisidor... "Oh, Dios mío..." — suplicó Honorio —. Entonces oyó distintamente una voz que le decía: "¡Aún no, sigue hasta el fin!". Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representan a todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre; la ancha calva del sabio de los espejuelos, las nariz ornada de rabiosa pedrería alcohólica que luce en la faz del banquero obeso; las bocas torpes y gruesas; las quijadas salientes y los pómulos de la bestialidad; las faces lívidas, el aspecto del rentista cacoquimio; la mirada del tísico, la risa dignamente estúpida del imbécil de salón, la expresión suplicante del mendigo; estas tres especialidades; el tribuno, el martillero y el charlatán, en las distintas partes de sus distintas arengas; "¡Socorro!" exclamó Honorio.

Y fue entonces la irrupción de las Máscaras, mientras en el cielo se desvanecía un suave color de oro oriental. ¡La legión de las Máscaras! Se presentó primero una máscara de actor

griego, horrorizada y trágica, tal como la faz de Orestes delante de las Euménides implacables; y otra riente, como una gárgola surtidora de chistes. Luego por un fenómeno mnemónico, Honorio pensó en el teatro japonés, y ante su vista floreció un diluvio de máscaras niponas: la risueña y desdentada del tesoro de Idzoukoushima, una de Demé Jioman, cuyas mejillas recogidas, frente labrada por triple arruga vermicular y extendidas narices, le daban un aspecto de suprema jovialidad bestial; caras de Noriaki, de una fealdad agresiva; muecas de Quasimodo asiáticos, y radiantes máscaras de dioses, todas de oro. De China Lao-tse, con un inmenso cráneo., Pou-tai, el sensual con su risa de idiota; de Konei-Sing, dios de la literatura, la máscara mefistofélica; y con sus cascos, perillas y bigotes escasos, desfilan las de madarines y guerreros. Por último vio Honorio como un incendio de carmines y bermellones, y revoló ante sus miradas el enjambre carnavalesco. Todos los ojos: almendrados, redondos, triangulares, casi amorfos; todas las narices: chatas, roxelanas, borbónicas, erectas, cónicas, fálicas, innobles, cavernosas, conventuales, marciales, insignes; todas las bocas: arqueadas, en media luna, en ojiva, hechas con sacabocado, de labios carnosos, místicas, sensuales, golosas, abyectas, caninas, batracias, hípicas, asnales, porcunas, delicadas, desbordadas, desbridadas, retorcidas...; todas las pasiones, la gula, la envidia, la lujuria, los siete pecados capitales multiplicados por setenta veces siete...

Como se vê, estão aí prefigurados a *máquina do mundo* de Drummond, o *aleph* borgiano, mas também, invertida, a enumeração caótica de *Macunaíma*. Em suma, estão aí as figurações modernistas mais emblemáticas do singular-plural latino-americano.[39] Assim, mais tarde, na rapsódia, leremos, por exemplo, que a árvore Dzalaúra-Iegue dá "todas as frutas, cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas",[40] ou que "veio uma imundície de caça, viados cotias tamanduás capivaras tatus aperemas pacas graxains lontras muçuãs catetos monos tejus queixadas antas, a anta sabatira, onças, a onça pinima a papa-viado a jaguatirica, suçuarana canguçu pixuna, isso era uma imundície de caças!".[41] Nesses casos, o narrador da rapsódia está usando, tal como

---

39. DUVE, Thierry de. "The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World", *Third Text*, v. 21, n. 89, nov. 2007, pp. 681-8.
40. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica Telê Ancona Lopez. 2. ed. Madrid, Paris…ALLCAXX, 1996, p. 42.
41. Id., p. 151.

Darío, “*todas las bocas: arqueadas, en media luna, en ojiva, hechas con sacabocado, de labios carnosos, místicas, sensuales, golosas, abyectas, caninas, batracias, hípicas, asnales, porcunas, delicadas, desbordadas, desbridadas, retorcidas...*”,[42] com um único intuito: nomear o acaso em que a palavra se torna Coisa e, portanto, a letra mostra também a ausência de correlação entre a palavra e a coisa. A palavra, não representando mais a coisa, articula-se à própria palavra, significante a significante, graças ao concurso do aleatório. E, assim como Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma e fez uma feitiçaria, graças à qual “virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior”,[43] da mesma forma, Honório vê “os sete pecados capitais multiplicados por setenta vezes sete” e essa disseminação de setes nada tem de fortuita, se atendemos ao argumento de Quentin Meillassoux, no sentido de que o *Lance de dados* atenderia a um único número, o 707, que, para Mallarmé, conteria e lançaria a cifra perfeita (o 7), para além do nada (o 0), retomado agora em nova situação. A negatividade não estaria então, na leitura contemporânea, nem ausente nem dominante, porém neutralizada, dormida, como dialética suspensa: a palavra número 707 do poema de Mallarmé é, não por acaso, *sacre*. Ela pareceria acenar em direção ao sem-sentido de uma inclusão excludente como índice do regime pós-fundacional de leitura,[44] de tal sorte que Meillassoux encontra, no *Lance de dados*, uma mesma certeza ontológica, a de amarrar o pensamento não mais ao *ser*, mas ao *pode ser* (“*peut-être*”) do poema.[45] Mas, simultaneamente, não é menos relevante

42. Georges Bataille, em seu *Dicionário crítico* da revista *Documents*, definia a boca como o início ou a proa dos animais: ela é a parte mais viva e mais assustadora para os outros bichos. Mas, no caso do homem, é mais difícil adotar esse critério porque a boca não é bem a sua origem: ele começa pelo alto do crânio, ainda que essa seja uma parte insignificante, incapaz de atrair a atenção, porque são os olhos ou a testa, na verdade, que desempenham essa função de atração no homem. E nos homens civilizados, acrescenta Bataille, a boca até perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens, muito embora o significado violento da boca se mantenha preservado neles, em estado de latência. A boca seria assim responsável por certo caráter de limitada constipação conferido à fisionomia da *boca fechada*, bela como um cofre-forte, diz Bataille. Consciente disso, Darío prolifera as bocas como forma de *effacement*, de apagamento da face.

43. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 166.

44. MARCHART, Oliver. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

45. MEILLASSOUX, Quentin. *Le Nombre et la Sirène. Un déchiffrage du* Coup de dés *de Mallarmé.* Paris: Fayard, 2011.

atentar para o fato de que, assim raciocinando, admitimos o vazio no interior da própria estrutura, vale dizer, deparamos com o *arcanum imperii.*

Sem sombra de dúvida, Mallarmé é, por tudo isto, uma sutil *aparição* na literatura latino-americana, que não se limita, absolutamente, ao *revival* dos irmãos Campos.[46] E, enquanto aparição, o escritor tem a consistência de uma imagem, cujo valor só se depreende da montagem com outras imagens, daí que essa singularidade nos obrigue também a analisar de perto a questão do vazio e do um. É verdade que não existe unidade sem vazio, porém o vazio adquire sempre a forma do um, ou em outras palavras, o nome é o tropo do vazio, tanto quanto o vazio, na verdade, é sempre sem nome, já que ele não pode ser nomeado. O zero é, de fato, heterogêneo com relação à ordem dos números; não obstante, a série dos números não se pode constituir sem referência ao zero. Ele é um suplemento ao sistema que, entretanto, é estrutural a ele. Em relação ao sistema, o zero encontra-se em situação de indecidibilidade, numa posição sublime, que é de inclusão, mas também, simultaneamente, de exclusão, como mostra Agamben em seus estudos sobre o elemento *sacer*. Quando incluído, o zero permanece heterogêneo ao sistema que o abriga, mas,

---

46. O poeta colombiano Guillermo Valencia foi o primeiro a traduzir Mallarmé para o espanhol, em 1898, e o fez, justamente, através desse poema, "Aparición": "*La luna se velaba, Serafines llorosos/ con el arco en los dedos, adolorida el alma,/ pensaban en la calma/ de las dormidas, flores de tallos vaporosos, /y heridas por sus manos, las moribundas violas /rompían en sollozos de un albor invisible, /que rozaban, rozaban /el azul apacible de las tibias corolas:/ ¡Era el día bendito de tu beso primero! / La febril fantasía que las almas consume,/ por herirme, a sabiendas se embriagó el perfume/ de tristeza que lanza; /la cosecha de un sueño, sobre el ser que lo alcanza./ Mientras miraba el suelo con mirar abstraído /en la calma, en la tarde, te me has aparecido/ como un hada riente,/como el hada risueña de mis tiempos mejores, /como el hada riente que — de blancos fulgores coronaba la frente-/pasaba ante mis ojos,/pasaba ante mis ojos turbados dulcemente/dejando que sus manos regasen, mal cerradas, /¡nevados ramilletes de estrellas perfumadas!*" VALENCIA, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Pref. B. Sanín Cano. Madrid: Aguilar, 1948, pp. 172-3. Valencia traduziu também "A mosca azul" de Machado de Assis e um soneto de Olavo Bilac. Alphonsus de Guimarães, por sua vez, nos ofereceu uma versão do poema de Mallarmé ao português: "Bem triste estava a noite. Os serafins em bando,/ O archote em punho, em longo e amplo espaço sonhando,/ Bem faziam nascer dos roxos violoncelos/ Estes trenos de amor fulgurantes e belos.// Nasciam sob o som dos bandolins e violas/ Os suspiros da cor que vão pelas corolas./ Era o dia do teu primeiro e único beijo,/ Do teu primeiro amor, teu único desejo!// O meu sonho que andara sempre a agonizar-me,/ Que conhecesse, quis, todo, todo o meu carme...// Colher um sonho na alma eterna que o colheu.../ Este poder, ai! Deus, ai! Deus não mais mo deu. // Foi em meio da dor de uma isolada rua/ Que apareceste sob o resplendor da lua./ E as estrelas perfumaram/ Estas mãos que te adoraram!" GUIMARAENS, Alphonsus de. "Aparição". In: *Obra completa*, op. cit., pp. 200-1.

mesmo que estruturante, ele não pode ser nomeado. Ele produz, não obstante, efeitos precisos no interior do sistema: outorga-lhe coesão interna, assim como se apresenta a si próprio enquanto absoluto inassimilável. O zero é pura negatividade, mas ele também aponta, em compensação, à impossibilidade de obturação hermética de todo o sistema, daí que, mesmo que sinal vazio, o zero conota sempre a mais radical plenitude. Ele demarca o sublime, algo tão impossível quanto necessário. Ele pode se chamar Tutecotzimi, ou simplesmente *rien, cette écume...* Egas Moniz Barreto de Aragão, o Péthion de Villar, publica na *Revista Americana*, editada pelo Itamaraty, como clara decorrência da Conferência Pan-americana do Rio de Janeiro, um poema dedicado ao zero.

> Belo Amor, a olhar da Alma... E o ódio é fusco! e é vesga a Inveja!
> Por que atrás da Ilusão, na vontade tens asas?
> Por que, no orgulho da Obra, após o do Eu, te abrasas,
> Se a Morte — Urso Polar — invisível, fareja?
>
> Homem-restos de Raça, e corres tu e atrasas
> Esmagado do pé de um deus, que te não veja
> Nem a dor que em teu peito, um grande Sol, dardeja...
> Oh! Os sonhos caem, como as pedras, como as casas...
>
> Tudo se acabará! No futuro, espreitando,
> A figura do Caos, sinistramente ansiada
> Por um Como é que espera e a tragédia de um Quando....
>
> E comido do Frio ou do Fogo comido,
> O Mundo há de rolar – um Zero desmedido –
> Tragado pela boca espantosa do Nada![47]

---

47. VILLAR, Péthion de. "Zero". *Revista Americana*. a. 2, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 1909, pp. 151-2. Com seu nome de batismo, Egas Moniz Barreto de Aragão, publica, na mesma revista, "Influência do clima tropical sobre o homem" (a. 8, n. 9, jun. 1919, pp. 21-39). Péthion é autor também de um soneto, "O autóctone", que se abre com epígrafe em tupi, "*Pa xé tan tan ajuca atupave*!", e diz: "Mata virgem. O sol, teimoso e ardente, em balde,/ Como um gavião de fogo, as ramagens belisca;/ Num pau d'arco por entre as flores cor de jalde;/ O caboclo vislumbra alva araponga arisca.// Como um topázio vivo um beija-flor corisca,/ Muito embora a "cauã" bravia asas desfralde;/ E um casal de "sofrês" beijos num falho arrisca,/ Sem que dest'almo idílio o

O simbolista Péthion de Villar, amigo a quem Euclides confessa suas dificuldades para narrar a épica de Antônio Conselheiro, diz, na revista da diplomacia, que o mundo é um zero desmedido, devorado por suma negatividade e essa situação atravessa até mesmo a condição do artista moderno, rasgando-o e dilacerando-o, como um *clown*. É por isso mesmo que Rubén Darío diz que existem dois Mallarmés, assim como Borges se distinguirá dele mesmo e do outro.

> *El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa a propósito de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura, la pesadilla de los señores Sarcey y Brunetière, ha llegado a tener lo que repugnaba al espíritu aristocrático del "otro": la popularidad. Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para emponzoñar a las comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primer palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teratólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; o un señor poseído de un deseo de singularizarse, que le corta la cola a su perro, entre las sonrisas de los bulevares. O un "cabotin" de talento, a lo Peladan. O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descuartizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. Se juega con su cabeza como con una bola de billar. Sus cuartos se exponen para prevención y escarmiento de imprudentes. Cualquiera puede reír de su nombre. En las paredes pedagógicas los chicos lo escriben como una mala palabra. La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignominia moral; los vicios de Verlaine habrían completado la suma y Mallarmé habría quedado total, integral, perfectamente abominable. De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera del público.*[48]

Diante do Mallamé-coisa, que exige a redenção da sobrevivência, existe, entretanto, o Mallarmé-*sacer*, o da beleza elusiva, mas contundente.

----

bom selvagem malde...// Súbito o Índio bem perto ouve espantosa bulha;/ Da capoeira, a rugir, salta enorme onça negra,/ De pelo de cetim, com manchas d'ouro fosco./ Do brasileiro o sangue indômito borbulha:/ Encara a fera, e a rir, — tão bela presa o alegra —/ Rapidamente verga o arco emplumado e tosco".

48. DARÍO, Rubén. "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro", *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n. 3, 18 set. 1898, p. 1. Baseio-me na transcrição do professor Alfonso García Morales, da Universidad de Sevilla ("Un artículo desconocido de Rubén Darío: *Mallarmé. Notas para un ensayo futuro*". *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid: Universidad Complutense, n. 35, 2006, pp. 31-54).

> *El otro es el artista único y sacerdotal que hoy deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura. En el curso de la historia del pensamiento humano se ve brillar la columna de oro de ese estilista. Su idea da una luz original, diamante parangón, gema en que ha sido grabado un signo mágico. Él consagró su existencia a su Sueño, en medio de la Babilonia del siglo más utilitario de todos los siglos. Tuvo el valor de un hombre de cristal que apareciese entre ejércitos que se batiesen a honda. La pasión sagrada por su ideal le rodeaba de una aureola misteriosa percibida por los espíritus refinados y nobles que comunicaban con él, Maestro bondadoso y sutil, sin autoritarismos de pontificado ni imperial corte huguesca. Ni la gloria ni la gloriola perturbaron su soberana quietud, a pesar de que esa misma quietud, el misterio de su obra, lo peregrino de su Visión, atraían las miradas del pensamiento aristocrático del mundo.*

Poderíamos até formular a tensão entre os dois Mallarmés como a distância entre redenção e emancipação. Ernesto Laclau avalia que a análise tropológica da heterogeneidade absoluta, que bem poderíamos aplicar a esses dois Mallarmés, coincide, e não por acaso, com o conceito de *hegemonia*, uma vez que, a partir da tradição gramsciana, hegemonia seria todo aquele fechamento não conclusivo de um sistema de significação política.[49] A estabilidade de um sistema, como a política indo-americana de Tutecotzimi, por exemplo, descansaria, então, em seus limites, limites esses que sem cessar se tensionam, polarmente, graças às oposições estruturais, binárias, do tal sistema. Mas esses limites são também ditados por um valor situado para além do sistema, embora, como constatamos, não exista entre ambos uma relação de completa exterioridade. Mallarmé, ou seja, a heterogeneidade absoluta, indecidida e em suspenso, pertenceria ao sistema, porém, em chave de não pertencimento,[50] e sendo ele a condição de possibilidade do sistema,

---

49. LACLAU, Ernesto. "Por que los significantes vacíos son importantes para la política?". In: *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996, p.69-109; Id. "Política de la retórica". In: *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 57-99, e Id. *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2008. Ver também: BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Gramsci e o Estado*. Trad. A. Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

50. *"¿Hay un puesto para Mallarmé en una 'historia de la literatura'? Dicho de otro modo, y ante todo: ¿su texto tiene lugar, su lugar, en algún cuadro de la literatura francesa? ¿en un cuadro? ¿de la literatura? ¿francesa?. Casi un siglo ya y sólo estamos empezando a entrever que algo ha sido tramado (¿por Mallarmé?, en todo caso según lo que por él pasa, como a su través) para burlar las categorías de la historia y de las clasificaciones literaria, de la crítica literaria, de las filosofías y de las hermenéuticas de toda especie.*

ele é também sua condição de impossibilidade; portanto, toda identidade como a que ele (ou Darío, ou Euclides, os nomes variam, mas o efeito é o mesmo) precipita, constitui-se no interior de uma tensão irredutível entre equivalência e diferença, redenção e emancipação. O caso de Darío, tal como Severo Sarduy consegue vê-lo mais tarde, em pleno clima 68, é particularmente eloquente.[51] Essa relação, em que uma diferença particular (o escritor adandinado) assume a representação de uma totalidade impossível e incomensurável (a América Latina una e homogênea de Tutecotzimi), é uma relação hegemônica e ela explica que, se todo sentido é apenas tributário da série em que está inserido, uma vez que nenhum sentido é imanente a um objeto específico, deslocando-se, entretanto, no interior de múltiplos enunciados, o sentido que podemos atribuir a esse elemento *sacer* é sempre, também, completamente exterior ou estranho à consciência do intérprete, já que nenhum discurso dispõe, a princípio, de uma forma específica ou de uma avaliação acabada para ele. O sentido deriva de uma força de disseminação e proliferação, a capacidade dele para entrar em contágio e confusão com outros timbres e marcas, em que o nome não vale apenas por si mesmo, mas por sua combinação, visto que o nome, na verdade, é tão somente uma figura (um número) e se articula a outros significantes, enquanto significante. Daí a conclusão de Darío, a respeito de Mallarmé:

> *Yo diría que en este autor he encontrado la manifestación verbal de ciertos paisajes imprecisos, figuras y evocación de sensaciones que solo percibimos en ciertos sueños. Un ocultista daría quizás las mejores explicaciones sobre esa extraña cerebración que por lo mismo que*

Comenzamos a entrever que el trastorno de estas categorías habrá sido también efecto de lo escrito por Mallarmé. Ni siquiera se puede seguir hablando, en este caso, de un acontecimiento, del acontecimiento de un texto semejante; no podemos seguir interrogando su sentido a menos de quedarnos por debajo de él, en la red de valores cuestionados prácticamente, una y otra vez, por Mallarmé; el de acontecimiento (*presencia, singularidad sin repetición posible, temporalidad, historicidad*)". DERRIDA, Jacques. "Mallarmé". In: *Como no hablar y otros textos*. Trad. Francisco Torres Monreal. Barcelona: Proyecto A, 1997, pp. 59-60

51. SARDUY, Severo. "Nuestro Rubén Darío". *Mundo Nuevo*, n. 7, Paris, 1967, pp. 33-4, e Id. "En un florero encantado se desmaya una flor". In: *Antologia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 184-6. Sarduy refuta a leitura de Darío feita por Borges, que condenava, em *Inquisiciones*, "*el charro despliegue de epitetos gesteros*" do antecessor e chegou a considerar Darío, em *Evaristo Carriego*, um poeta intoxicado de cultura *Petit Larousse*, vendo, pelo contrário, Sarduy, nessa mixórdia de estilos, em que convivem o orientalismo com a ancestralidade americana, um germe do anacronismo que ele próprio, Sarduy, postularia como via de abandono do historicismo hegeliano. Borges poderia ter usado o mesmo argumento anti-Darío contra *Macunaíma* ou *Grande sertão: veredas.*

es solitaria y sin igual, no puede ser percibida y mucho menos juzgada en su valor verdadero sino por los espíritus de escepción (sic). *Tiene razón, pues, la generalidad de nuestros contemporáneos pensantes en mirar con recelo, desvío, o enojo, ese arte casi religioso y esotérico.*

Rubén Darío refere-se à *exceção*, embora grafando-a *escepción*, como se o significante nos evocasse, ceticamente, certo *escepticismo* quanto às promessas democráticas do 900. O termo provém da obra de um crítico muito apreciado por Darío, o italiano Vittorio Pica,[52] amigo de Mallarmé[53], ou Joaquín Sorolla,[54] o pintor valenciano, autêntico *darling* da burguesia hispano-americana, a quem Darío visita em sua casa de Nápoles, antes da mudança dele para Milão. Ernesto Citro, em prefácio à edição recente de *Letterature d'eccezione*, destaca que o termo *eccezione* aponta para algo que se distingue e está além da regra geral. Pica assume-o depois de não poucas hesitações, já que, num primeiro momento, ele denominara autores como Mallarmé de *bizantinos*,[55] termo muito mais tarde (1964) escolhido por Sarduy para designar seus poemas, para depois, num segundo momento, Pica adotar a fórmula da *arte aristocrática.*[56] A escolha final, *eccezione*, mostra que o crítico napolitano se preocupava por encontrar um termo que não só neutralizasse mas, pelo contrário, tornasse até positivas as conotações negativas das opções anteriores.[57]

---

52. PICA, Vittorio. *Letterature d´eccezione*. Milano: Baldini e Castoldi, 1898

53. Em carta a Mallarmé, datada de Nápoles, dezembro de 1885, Vittorio Pica lhe informa acerca do método de trabalho. "*Mes deux articles sur vous paraîtront dans la* 'Gazzetta Letteraria' *en janvier car lorsque je consacre un article critique à un écrivain, je dois vivre presqu'un mois en compagnie de son oeuvre, pour en bien comprendre l'esprit et les intentions esthétiques et je dois en outre, pour ne pas me tromper de trop dans mes appréciations critiques, connaître tout ce qu'on a écrit sur lui*". MALLARMÉ, Stéphan. *Correspondance III* (*1886-1893*), recueillie, classée et annotée par Henry Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1969, p. 430. Agradeço a indicação a Davi Pessoa.

54. LACAGNINA, Davide. "Votre oeuvre si originale et si puissante...Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla". *Materia: Revista d' art*. Barcelona, n. 5, 2005, pp. 69-90.

55. PICA, Vittorio. *Arte aristocrática*. Napoli: Pierro, 1892: o texto de uma conferência lida por Pica em 3 de abril daquele ano no Circolo Filologico di Napoli.

56. Pica deve ter optado pelo termo "*eccezione*" para evitar um possível mal-estar com a *Cronaca Bizantina*, revista à qual ele contribuíra. Aliás, o escritor não desconhecia a existência de um artigo de Eduard Rod, justamente intitulado "La Letteratura d'eccezione", estampado pela *Fanfulla della Domenica*, VI, 29, 30 jul. 1884.

57. Ver a introdução de Ernesto Citro a *Letteratura d'eccezione*. Genova: Costa & Nolan, 1987, pp. 11-23. Trata-se de resgate promovido por Edoardo Sanguinetti.

Mesmo assim, e por ser extremamente controverso, o conceito de *exceção* de Pica foi imediatamente taxado de *veneno* pela crítica autonomista e idealista. Toni Iermano, no prefácio à reedição de *All'Avanguardia* (1890), outro volume de Pica, evoca a relação conflituosa entre o autor e um filósofo como Croce, já que, mesmo conterrâneos, não compartilhavam os mesmos critérios estéticos, em grande parte pelo dissenso com relação à tradição do barroco. A esse respeito, Iermano cita uma passagem esclarecedora de uma carta em que Croce argumenta que:

> *Raccomandare le teorie del Mallarmé agli italiani è, dunque, come raccomandare l'uso di un veleno, che ebbe già qualche virtù contro le manifestazioni di un dato morbo, a chi questo morbo non l'ha nel sangue ed al quale perciò quel veleno, non potendo servire da farmaco occasionale, potrebbe soltanto intossicare e danneggiare la sanità dell'organismo.*[58]

O crítico Iermano conclui, em suma, que um dos artífices dessa "intoxicação" da cultura italiana do último *Ottocento* foi, justamente, Vittorio Pica, por ter sabido interpretar, certamente com gosto e fineza crítica invulgares, os sinais de uma "doença" ambiguamente contagiosa para o saudável organismo da burguesia umbertina. Mas Croce não foi o único a condená-lo. Iermano ainda lembra o ataque de Marinetti,[59] o que explica que muitos outros autores tenham tirado o nome de Pica da história cultural do 900, relegando-o a uma sorte de vestíbulo da literatura, mesmo que o aristocrata napolitano, ainda assim, permaneça, obstinadamente, inassimilável e resistente.[60] Contra e bem antes da louvação marinettiana à guerra como única higiene do mundo, Pica, no entanto, reivindicava a lógica *dispars* de Goya, num gesto de sofisticação formal consciente do abismo a seus pés, da mesma forma com que Robert Morris reivindicaria Jasper Johns,[61] também em nome de Goya, para denunciar Vietnã ou Guantânamo:

---

58. CROCE, Benedetto. "Mallarmé". In: *Poesia e non poesia*. Laterza: Bari, 1955, p. 322.

59. MARINETTI, Filippo T. "Vittorio Pica è un idiota!". *Roma Futurista*, 14 mar. 1920.

60. IERMANO, Toni. Prefazione a PICA, Vittorio. *All'Avanguardia*. Roma. Vecchiarelli, 1993.

61. MORRIS, Robert. "Jasper Johns: the first decade". In: *Have I reasons. Work and writings, 1993-2007* Ed. Nena Tsouti - Schillinger. Durham, Duke University Press, 2008, pp. 225-56. Penso em obras como *Blind Time* (1986), em que se questiona a invisibilidade das torturas em Guantánamo, ou nos *Fantasmas de Goya*, que Morris revisita, com a memória de ele mesmo ter lutado na Coreia. O IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) apresentou, em 2011, a exposição *Robert Morris. El dibujo como pensamiento.* Ver, ainda, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, onde o crítico francês resgata a linhagem Goya-Baudelaire.

el gran Goya, que dejó de la guerra y sus desastres una mina macabra y horrible, de absoluta y terrífica belleza. ¡Quién no ha admirado la fuerza de expresión y la personalidad portentosa de la técnica en los merodeadores que desnudan a los muertos, en el horror de los fugitivos, en el espanto de las víctimas y la ferocidad de los matadores, en las violaciones, en el espantoso mutilado empalado, en la huída ante el incendio, en la muerta que conducen junto con la niña que llora, en el pavor de los que se ven amenazados por los fusiles! "*Sí – afirma Pica –; preciso es reconocerlo; este Album de don Francisco Goya y Lucientes, de tan fosca inspiración, es, en su forma altamente artística, uno de los más persuasivos documentos contra aquellas dos plagas de la sociedad humana, que son la guerra y el militarismo.*" *De Goya pasa a Rethel, el alemán, autor de la* "*Danza macabra*". *Macabras, en verdad, son las planchas en que, renovando a los artistas medievales, pone en escena a la que los franceses llaman la* "*Camarde*". *Rethel pertenece a la primera mitad del pasado siglo; mas su procedimiento recuerda el modo de arcaicos maestros. La Muerte va a caballo hacia la ciudad; entra en una taberna; arroja desde un estrado una espada al pueblo; se planta, orgullosa y satisfecha, con el pabellón guerrero, mientras se entrematan los hombres; pasa, por fin, sobre la bestia buena que lame los cadáveres, por la ciudad afligida y ensangrentada.*[62]

62. DARÍO, Rubén. "La labor de Vittorio Pica". *Obras completas*. Tomo I: Crítica y ensayo. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, pp.778-9.

Eis que retorna a cidade aflita e coberta de sangue, intoxicada. Mas qual seria o caráter dessa intoxicação, desse veneno, senão o de, com ele, Pica ter fornecido a chave para desentranhar o enigma circular da linguagem e, ainda graças a ele, compreender que a literatura moderna é uma dobra incessante (Verlaine, em Alphonsus; Mallarmé em Darío; Kafka e a condição comunitária menor, em todos eles, e mesmo em nós). A literatura de exceção é um tecido de traços, vestígios e concomitâncias que envolve outros textos mas que, ao mesmo tempo, deixa seu próprio texto, a princípio oculto, aparecer justamente quando a dobra se desfaz e desoculta seu próprio caráter de suplemento, o de uma obstinada ausência, sempre presente, e que, portanto, não cessa de reaparecer. Contra uma beleza pulcra e alta, fruto de êxtase, essa literatura nos propõe, em suma, uma política wagneriana da redenção,[63] aquilo que Benjamin [*Livro das passagens*, N1a3] chama, com um termo importado da patrística, *apocatástase* e que, em outras palavras, não é senão a construção da baixa anástase do Real.

Raul Antelo é professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador-senior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante em várias universidades estrangeiras (Yale, Duke, Texas at Austin, Autónoma de Barcelona, Córdoba, Leiden). É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *Crítica acéfala; Ausências*; *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* e *Alfred Métraux: antropofagia e cultura.* Tem alguns livros no prelo: *Imagen de América* (Ed. da UNTREF); *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento (Ed. da UNIVIM) e *A máquina afilológica* (Ed. da UERJ). Pela EDUSP/EdUFSC, *Cartas de Mário de Andrade a Newton Freitas.* Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo para a coleção Archives da Unesco.

63. ŽIŽEK, Slavoj. "*Politique de la rédemption*". *Variations Wagner*. Trad. I. Vodiz e Ch. Vivier. Caen: Nous, 2010, pp. 73-137; BADIOU, Alain. *Five Lessons on Wagner*. Trad. Susan Spitzer. Londres: Verso, 2010.

2 • ENTREVISTA

Entrevista com Jean-Yves Mérian,

Esta entrevista com Jean-Yves Mérian, Professor Catedrático Emérito da Université de Rennes-2, concedida a Antonio Dimas e a Marcos Antonio de Moraes, em Paris, em novembro de 2013, dá ínicio a uma série de depoimentos de colegas, nacionais e estrangeiros, envolvidos com a Cultura Brasileira e com a sua transmissão crítica, em salas de aula e fora delas.

Com estes depoimentos, pautados pelo despojamento da fala, pretende-se um balanço múltiplo de experiências acadêmicas, que têm como ponto de partida comum a vivência pessoal e docente dos nossos entrevistados, cuja vinculação com o mosaico brasileiro nos rende avaliações de registro imprescindível.

Enquanto houvermos força e enquanto se sustentar este interesse pigmentado de reflexões alternativas, espelho, aliás, desta variedade brasileira, *Teresa* mantém sua disposição. Afinal, em suas origens, uma das remotas possibilidades etimológicas do nome escolhido para esta revista da Literatura Brasileira da USP/FFLCH é o de *colheita*. Não é outro, pois, o objetivo desta iniciativa.

Depois de se formar em Português, Espanhol e Inglês na Universidade de Rennes, em 1967, Jean-Yves Mérian começou sua carreira acadêmica na mesma universidade, a convite de Jean-Michel Massa, seu futuro orientador.

Em duas oportunidades, no entanto, Jean-Yves afastou-se da docência. Entre 1970 e 1971, quando se tornou Diretor da *Aliança*

Francesa de Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia. Entre 1985 e 1998, quando prestou serviços culturais junto aos serviços diplomáticos franceses em Buenos Aires, Lisboa e São Paulo.

Seu doutoramento, em torno da vida e obra de Aluísio Azevedo, ocorreu em 1980. Desde então, suas pesquisas ampliaram-se, desdobraram-se em vários artigos e têm-se voltado para tópicos como Literatura Afro-brasileira; Ideologias no Brasil nos séculos XIX e XX; A construção de uma identidade e de uma cultura nacionais; A evolução das relações culturais entre o Brasil e seus países vizinhos nos séculos XIX e XX; Literatura Brasileira contemporânea.

Em 2013, saiu pela Garamond/Biblioteca Nacional, a segunda edição de seu *Aluísio Azevedo, vida e obra*.

Como foi, Jean-Yves, que começou seu interesse intelectual pelo universo literário brasileiro? Em que altura da sua formação escolar? Quem lhe acenou com esse caminho?

Quando iniciei meus estudos universitários na Universidade de Rennes, em 1962, não tinha nenhum conhecimento da língua portuguesa, que não era ensinada nos liceus franceses. Já tinha um bom conhecimento do espanhol e comecei a minha *Licence* de espanhol.

Não tinha então o projeto de ser professor. Minha intenção era aprofundar os meus conhecimentos de espanhol, inglês e russo, línguas que eu tinha estudado no secundário, assim como de história para — num segundo tempo — estudar ciências políticas. Porém, desde a adolescência, tinha uma verdadeira paixão pela América Latina.

Comecei a estudar a língua portuguesa para poder abordar de forma mais eficiente o estudo da história e da cultura brasileira, o que não me permitia o conhecimento da língua espanhola.

Devo lembrar que no começo dos anos 1960, depois da Revolução Cubana de janeiro de 1959, muitos jovens manifestaram grande interesse pela América Latina. Na Universidade de Rennes já existia um pequeno departamento de português, criado em 1921, um ano depois do centro da Sorbonne, em Paris.

Os estudantes, na sua grande maioria, viam na língua portuguesa um complemento dos estudos hispânicos. O estudo da língua, de norma portuguesa, com algumas noções das "particularidades" brasileiras, constituía o essencial das aulas.

Só no terceiro ano é que se estudava literatura portuguesa e algumas noções de literatura brasileira. Porém, o departamento de português de Rennes era dirigido por

Jean-Michel Massa, que preparava uma tese sobre Machado de Assis e que, ao contrário de professores de outras universidades, incentivava os estudantes a lerem e a estudarem obras de autores brasileiros.

O predecessor de Jean-Michel Massa tinha sido Georges Boisvert, que mais tarde seria professor em Poitiers e na Sorbonne. Embora especialista de literatura portuguesa, o professor Boisvert realizaria vários estudos e notáveis traduções dos romances de Jorge Amado.

Mas além do prof. Massa e do prof. Boisvert, Rennes tinha alguma outra ligação anterior com o Brasil?

Na Universidade de Rennes, as relações com o Brasil eram antigas e sólidas, graças à presença do sociólogo Paul Arbousse Bastide, que tinha sido membro da "Missão Francesa" de São Paulo até 1946; do professor de filosofia Gilles Gaston Granger, que lecionou na USP depois dele; e do professor de geografia Francis Ruellan, que passou mais de dez anos no Rio de Janeiro até meados dos anos 1950.

Esses professores, famosos no Brasil, não tinham muito contato com o departamento de português. A interdisciplinaridade não existia na época. Tudo mudou a partir de 1968. A nova política universitária fez com que a Sorbonne fosse dividida em dez universidades. Foi quando o ensino do português tirou proveito da abertura de novos centros de ensino e de pesquisa e da diversificação do ensino das línguas estrangeiras nas universidades.

Porém, só dois departamentos se emanciparam da tutela dos hispanistas: Rennes e Toulouse. Nas novas universidades de Paris — Sorbonne, Sorbonne Nouvelle, Vincennes (hoje Saint Denis), Paris-10 Nanterre —, o português era apenas uma seção dos Departamentos de Estudos Ibero-americanos, com uma autonomia limitada. E dentro dessas seções a presença lusitana era numericamente muito mais importante que a brasileira. Isto se explica pelo fato de que a maioria dos professores tinham sido anteriormente professores de espanhol e também pelo apoio do governo português, sempre muito mais ativo que o brasileiro.

No entanto, o ensino do português foi se desenvolvendo na década de 1970, com criações de novos postos de professores catedráticos e de professores assistentes em Lille, Lyon, Grenoble, Montpellier, Aix-en-Provence, Bordeaux, Limoges, Clermont Ferrand, Nantes, Nice. Leitores portugueses e brasileiros davam aulas de iniciação em todas as universidades onde existia o ensino do espanhol.

A inexistência de concursos para professores de português nos colégios e liceus franceses tornava muito improvável o crescimento do número de estudantes dispostos a se especializarem em estudos luso-brasileiros. Ninguém se dispõe a fazer uma graduação e menos ainda um doutorado, quando a única perspectiva é o desemprego. No começo dos anos 1970, o número de diplomados em português não chegava a trinta na França inteira.

A criação dos concursos de recrutamento de professores — CAPES, em 1973, e Agrégation, em 1974 — para ensinar nos colégios e liceus, principalmente na região de Paris e nas cidades onde passou a residir uma população de origem portuguesa de mais de 700 mil pessoas, mudou totalmente as perspectivas.

O número de estudantes de português cresceu de forma notável nas universidades que tinham departamentos organizados, passando dos duzentos alunos a cada ano entre 1980 e 2000. Em vinte anos, o número de professores do secundário chegou a mais de quatrocentos.

Estas estatísticas merecem um comentário: a maioria dos professores, estudantes universitários e alunos dos colégios e liceus eram "luso-descendentes". O ensino do português de Portugal era dominante e era difícil abrir um espaço satisfatório para a língua de norma brasileira e para o ensino da literatura e civilização brasileiras.

Mas essa tensão entre o português de Portugal e o do Brasil ajudou ou prejudicou o ensino da lusofonia?
Essa realidade concreta não impediu que os estudos brasileiros se desenvolvessem nas universidades, porque nos concursos a literatura e a civilização brasileiras tinham nas provas o mesmo peso que os estudos portugueses.

Aliás, com a independência dos países africanos de língua portuguesa, após a descolonização em 1975, abriu-se também um espaço para a literatura e a civilização desses países, nos programas dos concursos de recrutamento dos professores. As demais universidades seguiram o rumo traçado por Rennes e Paris-8 em 1968, recrutando professores dispostos a trabalhar sobre escritores angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos.

Esse era, em síntese, o panorama dos estudos luso-brasileiros, durante a minha formação, quer antes de 1968, quer nos anos imediatamente seguintes.

E onde você se insere nesse percurso tão bem traçado?
Em 1968, apesar da incerteza sobre o futuro do ensino do português na França, aceitei

o convite de Jean-Michel Massa para ensinar a língua e civilização portuguesas, paralelamente às minhas funções de professor de espanhol num liceu.

Decidi também empreender uma tese de Doutorado de Estado sob a orientação de Jean-Michel Massa. Meu interesse pelo Brasil e, no plano literário, meu particular apreço por Émile Zola e pelo Naturalismo na França e nos países de língua espanhola me levaram a escolher trabalhar sobre o Naturalismo no Brasil e sobre a vida e a obra de Aluísio Azevedo.

Benedito Nunes, então professor convidado na Universidade de Rennes, com quem muito aprendi, me incentivou e me deu interessantes pistas de trabalho.

Tive que interromper as minhas pesquisas durante os anos 1970 e 1971, pois, em lugar do serviço militar, fui fazer um serviço civil, dirigindo a Aliança Francesa de Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia.

Não foi uma interrupção total, porque descobri o Brasil no começo de janeiro de 1971, chegando de Santa Cruz a Corumbá pelo famoso “trem da morte”. Aliás, continuei a viagem de trem: Campo Grande, Bauru, São Paulo até chegar à Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Outros tempos...

Mas que melhor modo de descobrir um Brasil, fora dos clichês que formavam o imaginário francês dos jovens da minha geração? Senti a presença da ditadura militar logo na chegada a Corumbá. Os cartazes denunciando os “subversivos e terroristas” ocupavam muitas paredes nas estações e espaços públicos. A polícia militar era onipresente. Mesmo vindo da conturbada Bolívia, o ambiente era realmente assustador.

E o seu primeiro Brasil começou por onde?

No Rio de Janeiro. A minha primeira temporada de um mês no Rio de Janeiro foi muito proveitosa. Graças aos contatos de Jean-Michel Massa, entrei em relação com pessoas que me deram bons conselhos e orientações. Foi o caso de Alexandre Eulálio, de Paulo Rónai e do maravilhoso bibliófilo Plínio Doyle, que tão generosamente me abriria, durante anos seguidos, as portas da sua biblioteca, onde encontrei revistas, jornais e documentos manuscritos que Plínio — o dr. Plínio, como era conhecido — me deixava fotografar.

Pude contar também com o apoio total de Aluísio Azevedo Sobrinho, filho caçula de Artur Azevedo, grande colecionador de tudo o que dizia respeito ao pai e ao tio. Graças à relação de confiança e de amizade com os dois, consegui juntar, a partir do ano seguinte, uma valiosa documentação que não conseguiria na Biblioteca Nacional.

Na Academia Brasileira de Letras comecei a pesquisar nos arquivos e na biblioteca. Encontrei Josué Montello, que, apesar de se considerar, como maranhense que era,

dono de Aluísio Azevedo, me deu algumas dicas sobre o paradeiro de certos documentos e livros, como a edição de 1881 de *O mulato*.

Comecei também, em janeiro de 1971, a frequentar os sebos, alguns deles hoje desaparecidos, como a Livraria São José, para constituir a minha própria biblioteca de obras de Aluísio Azevedo, e obras críticas sobre o autor e sobre a vida literária dos últimos trinta anos do século XIX. Era um prelúdio indispensável, já que não os encontraria na França, e ainda menos na Bolívia, onde residia então.

Durante essa primeira temporada no Brasil, consegui também localizar na Biblioteca Nacional os jornais e as revistas que seriam a minha principal fonte de informação sobre o ambiente político, social, cultural do Rio de Janeiro. Foi nessa biblioteca abafada, naquele distante e úmido verão carioca, que encontrei um jovem pesquisador paulista que trabalhava sobre as crônicas de Olavo Bilac. Era o Antonio Dimas, com quem iniciei uma bela e longa amizade.

Essa pesquisa recebia financiamento de algum órgão público ou era do próprio bolso?
Naquela época não existiam, como hoje, relações formais entre universidades francesas e universidades brasileiras. Tampouco existiam mecanismos públicos de apoio à pesquisa, co-orientação de teses... No plano acadêmico tudo dependia das relações que cada pesquisador conseguia estabelecer com pesquisadores do país onde realizava o seu trabalho. Depois de um ano de intensas e variadas atividades na Bolívia, que me deixaram pouco tempo para atividades acadêmicas, voltei à França. Foi só aí, então, que consegui aproveitar o material que tinha reunido e comprado no Rio de Janeiro, em janeiro de 1971.

O meu interesse pela vida e a obra de Aluísio Azevedo se confirmou. Ele me pareceu ser o autor mais representativo de uma geração de escritores que lutou para construir uma literatura nacional, num país onde pouco se lia, e onde os escritores não tinham estatuto nem direitos, e onde ninguém podia viver das Letras. Pareceu-me importante estudar a condição do escritor, as relações no meio intelectual e cultural do tempo, para entender o papel dos romancistas, como pintores da sociedade e como formadores de opinião. Aluísio Azevedo, como escritor realista-naturalista confesso, era a pessoa indicada para as minhas interrogações, já que ele sempre assumiu posições republicanas, abolicionistas, anticlericais e laicas.

Queria entender também, no caso de Aluísio Azevedo, as relações que podiam existir entre a produção de romances folhetins e os romances realistas, assim como o

papel dos jornais na difusão da literatura. Eu considerava que, para entender a obra de Aluísio Azevedo, era necessário conhecer o melhor possível sua vida, suas origens, sua formação no meio patriarcal e escravocrata do Maranhão e depois o contexto da sua produção no Rio de Janeiro.

Eu não tinha a pretensão de descobrir a Lua, mas achei estranha a similitude entre estudos publicados por biógrafos e críticos consagrados, que se repetiam uns aos outros, dando a sensação de não ter sido feita nenhuma pesquisa nova.

Não será demais lembrar que nos anos 1970-80 não existia nenhum dos meios informáticos que hoje tanto facilitam o trabalho do pesquisador. Nenhum jornal, nenhuma revista digitalizada. Em muitos casos as bibliotecas não dispunham sequer de xerox, nem de serviço de microfilme. Não existindo máquina fotográfica digital, era preciso utilizar máquina fotográfica com filmes de muito contraste, com tripé, com luz natural. Além de lento, era um processo muito caro.

Acho útil lembrar essas condições de trabalho para entender a demora das pesquisas que realizei para redigir o livro. Durante sete anos, em períodos de um a dois meses, pesquisei nas bibliotecas e arquivos públicos do Rio de Janeiro, Recife, São Luís do Maranhão, São Paulo, Buenos Aires, Lisboa, Paris. Como indiquei previamente, Plínio Doyle, Aluísio Azevedo Sobrinho, Josué Montello, no Rio de Janeiro, e Pastor Azevedo Lúquez, herdeiro de Aluísio Azevedo, em Buenos Aires (com muitas reticências), puseram à minha disposição cartas, livros, manuscritos, jornais e livros que não existiam nas bibliotecas. Infelizmente, os acervos únicos de Aluísio Azevedo Sobrinho e de Pastor Azevedo Lúquez foram dispersados ou vendidos depois da morte de ambos. Porém, o acervo de Plínio Doyle está conservado na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Não tendo nenhum financiamento de organismos públicos franceses ou brasileiros, precisei assumir os gastos com meu próprio bolso. Porém, paralelamente às funções de professor e pesquisador, dediquei-me à organização de viagens de grupos de franceses que queriam descobrir o Brasil, numa organização chamada Nouvelles Frontières. Abri até os primeiros circuitos de "viagens de descoberta" através da Amazônia e formei uns dez acompanhantes para os diferentes tipos de viagem. Esta atividade me permitiu financiar várias viagens de pesquisa para a tese, entre 1973 e 1980.

Como eram as condições dessas bibliotecas, então?

Na época das minhas pesquisas, as bibliotecas não dispunham, como hoje, de sistemas de climatização, e durante o verão as janelas abertas deixavam entrar vento e poluição.

Os livros eram relativamente bem conservados, apesar das traças e do cupim. Não era o caso dos manuscritos, muitas vezes carcomidos, e dos jornais e revistas, que em certos casos viravam farelo, apesar do grande cuidado no manuseio. Eu tinha a estranha sensação de ser o último leitor de certos números de jornais diários.

Hoje a situação mudou totalmente, e o que podia ser salvo foi microfilmado e está sendo digitalizado, felizmente; não só no Rio de Janeiro mas também na Biblioteca de São Luís, totalmente renovada e com equipamento de última geração. Outros tempos!!! Quem me dera ter tido essas condições de trabalho e ter podido acessar por internet documentos que precisei garimpar na poeira e no calor. Mas no fim dos anos 1970, quem imaginava que tudo isso existiria?

Nessas bibliotecas, então, quais eram suas prioridades? Era pesquisa bibliográfica ou documental, de fonte primária?

No contexto difícil da década 1970-80, consultei todos os jornais e revistas de São Luís do Maranhão entre 1870 e 1882 e todos os jornais e revistas do Rio de Janeiro entre 1876 (primeira viagem do escritor à capital) e 1898, um pouco após a mudança de vida do romancista.

Procurei nos arquivos diplomáticos em Paris, Lisboa, Rio de Janeiro, os documentos necessários para completar as informações sobre o contexto social e político de São Luís do Maranhão e do Rio de Janeiro, assim como sobre a atuação do pai de Aluísio Azevedo, e do próprio romancista, quando exerceu a função de cônsul do Brasil no estrangeiro. Enfim, estudei as correspondências disponíveis nos acervos de Aluísio Azevedo Sobrinho, de Pastor Azevedo Lúquez e nos arquivos da Academia Brasileira de Letras.

A partir dessas pesquisas, reuni um *corpus* variado e extenso tanto sobre o contexto social, cultural e político, como sobre a vida e a obra de Aluísio Azevedo.

Esse material de pesquisa foi essencial para construir o meu estudo: entender a influência da vida do escritor na realização da sua obra, as razões que o levaram a publicar paralelamente romances realistas e romances folhetins, a interação entre as duas formas de escrever. Essa documentação me permitiu também avaliar melhor os compromissos ideológicos e estéticos do romancista como escritor e como jornalista.

A pesquisa, justificada pelo projeto de tese de doutorado, foi muito útil para os meus conhecimentos sobre o Brasil do fim do Império e primeiros anos da República e me permitiu orientar várias pesquisas sobre temas relacionados com a vida cultural e literária daquela época.

Como você vê e via a fortuna crítica de Aluísio?
A fortuna crítica de Aluísio Azevedo foi bastante escassa até o fim do século XX, porém nos últimos anos surgiram vários estudos valiosos sobre a obra em folhetim do romancista e boas edições críticas de *O cortiço*, por exemplo. Existe um grande contraste entre o grande número de edições dos principais romances do escritor maranhense, devido em particular à inclusão dessas obras nos programas de vestibular, e o interesse limitado que o autor desperta entre os críticos e professores universitários.

Atualmente estou reunindo cartas e textos inéditos de Aluísio Azevedo, que espero publicar até o fim de 2014. Esses textos, de conteúdo às vezes polêmico, revelam facetas interessantes da personalidade do escritor. Outro trabalho em curso é uma edição crítica de *O mulato*, que permitirá apreciar a evolução das concepções estéticas de Aluísio Azevedo a partir do confronto entre dois manuscritos existentes e a primeira edição, que é de 1881. A edição utilizada por todas as editoras desde o fim do século XIX até hoje é a de 1889. Ora, esta de 1889 é muito diferente do texto original de 1881, como demonstro no meu livro *Aluísio Azevedo vida e obra*, publicado em 1988 e cuja segunda edição acabou de sair pela Garamond, agora em 2013.[1] Só uma edição crítica, com um estabelecimento sério do texto, ajudará a entender a transição entre romantismo e realismo-naturalismo no Brasil do começo dos anos 1880. Tenho outro trabalho em andamento, fora desse âmbito, sobre as relações franco-brasileiras na Amazônia no fim do século XIX.

Você gostaria de falar um pouco sobre a repercussão crítica dessa biografia, Jean-Yves?
É sempre difícil responder a esse tipo de perguntas, pois não li tudo o que saiu a propósito do livro. Porém, posso afirmar que tanto *O Globo* quanto os jornais do Maranhão e *Zero Hora* de Porto Alegre deram uma ótima cobertura por ocasião do lançamento da nova edição do livro. Muitas páginas na internet também foram a ele consagradas.

Mudando um pouco o rumo, Jean-Yves: Como está o português, hoje em dia, na escola média francesa? Tem presença marcante?
Hoje em dia a presença do ensino do português na escola média francesa é preocu-

1. Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. 2. ed. Trad. Claudia Poncioni. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.

pante. Na França, o desenvolvimento do ensino da língua portuguesa foi fruto de uma decisão política, de diversificação do ensino das línguas estrangeiras nos colégios e liceus, a partir de 1973. Foi também o fruto de uma ação militante muito forte da ADEPBA, a Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros e da África lusófona. Esta associação, que presidi em diversas oportunidades, foi muito ativa até 2004. Em 1984, organizei com minha amiga Solange Parvaux, inspetora-geral de Português no Ministério francês da Educação, as "Assises nationales du portugais en France". Esse encontro reuniu mais de duzentos participantes, entre professores, pesquisadores e representantes do mundo econômico, político e social. Foi um encontro que teve impacto importante para o desenvolvimento do ensino do Português. Isso foi prolongado entre 1986 e 1988, com a organização das "Années France-Brésil". Nessa altura, eu já tinha dado início ao período durante o qual passei catorze anos afastado da universidade, destacado junto ao Ministère de la Culture da França e ao Ministère des Affaires étrangères, como conselheiro cultural em Buenos Aires, Lisboa e São Paulo.

No final do século XX, o número de professores formados e concursados ultrapassava o número de quatrocentos. Depois disso, a situação mudou totalmente. A partir de 2002 e de 2004 para cá não existe mais concurso para professor de português do secundário.

Os professores aposentados não são substituídos e, em muitos casos, os cursos estão sendo fechados. As estatísticas oficiais são enganosas, porque incluem alunos inscritos em cursos financiados pelo governo português e porque não indicam que o único crescimento diz respeito aos alunos do departamento da Guiana Francesa, que representa um caso à parte. Este crescimento não compensa o declínio do ensino na França metropolitana.

Se não houver uma mudança na política do ensino das línguas estrangeiras, e, no caso do português, o restabelecimento dos concursos de recrutamento, a presença da língua portuguesa no meio escolar francês será muito marginal.

No ensino superior também?
As consequências são graves para o ensino universitário. É cada vez mais difícil encontrar estudantes dispostos a dedicar cinco anos da sua vida fazendo uma graduação e um mestrado de língua, literatura e civilização portuguesa, brasileira e africana, sem nenhuma perspectiva de trabalho como professor.

Com exceção da Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e em menor medida de três ou quatro outras universidades, muitos departamentos de português encontram-se com um número insignificante de alunos, a não ser os que estudam a língua portuguesa como complemento de outra formação universitária.

As universidades, em consequência desta situação, suprimiram postos de professores ou não os renovaram quando os titulares se aposentaram. Os cursos clássicos estão se fechando em quase todas as universidades. A única estratégia para limitar esta decadência é a promoção de formações pluridisciplinares ou formações do tipo LEA (Langues Étrangères Appliquées), nas quais o português representa, com outra língua estrangeira, uma componente da formação que inclui direito, economia, gestão... Existem também, em poucas universidades, graduações com um perfil profissionalizante. Em todos os casos, porém, os estudos literários estão gravemente ameaçados.

E o quê a nova geração de brasilianistas franceses poderia fazer neste sentido?
A única forma, nesta época de recessão econômica e na ausência de concursos de recrutamento para professores do secundário, é procurar juntar forças entre os brasilianistas — cada vez menos numerosos — e organizar estratégias de formações pluridisplinares, já que formações puramente ligadas às artes e às letras estão muito comprometidas. A cooperação com universidades brasileiras, para programas de pesquisa e de formação de jovens pesquisadores, será também indispensável.

Contrariamente ao que se passava nas décadas anteriores, o governo brasileiro parece agora empenhado em contribuir para a difusão do ensino da língua, da literatura e da civilização brasileiras no exterior. Isto pode ajudar dando tempo ao tempo, até que os intercâmbios econômicos e comerciais entre o Brasil e a França conheçam um desenvolvimento mais importante que possa suscitar um interesse maior pelos estudos brasileiros, entre estudantes oriundos de diversas formações acadêmicas.

3 • RESENHAS

O altar & o trono: dinâmica do poder em *O alienista*

Ivan Teixeira. [Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010, 432 p.]

A um só tempo, *O altar & o trono*, de Ivan Teixeira, deu prosseguimento, em nível metodológico, aos seus trabalhos de análise literária e inaugurou uma via interpretativa bastante profícua nos estudos machadianos. Quem conheceu os estudos realizados por Ivan Teixeira — que, pelos caprichos da vida, prematuramente faleceu em 2013 — saberá avaliar a continuidade do seu trabalho de análise e história literárias ali praticado. No meio acadêmico, Ivan Teixeira ficou conhecido sobretudo por suas incursões em objetos literários do período colonial. Sua tese de doutorado, sob a orientação de João Adolfo Hansen, foi publicada sob o título de *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (1999), tendo havido relevante reconhecimento por pesquisadores desse período, com a conquista de dois prêmios importantes: Lasa Book Prize (EUA) e o Prêmio Jabuti, ambos no ano 2000. Antes disso, Teixeira já havia demonstrado rigor interpretativo em sua arguta análise sobre *O Uraguay*, de Basílio da Gama.

É curioso notar que os trabalhos com Machado de Assis ocupam na vida intelectual de Ivan Teixeira um lugar de destaque antes mesmo do seu ingresso na carreira de docente na universidade. Em 1987, ainda estudante de pós-graduação, ele é responsável por escrever o livro *Apresentação de Machado de Assis*. O contato inicial e a primeira publicação pelo crítico de uma obra sobre o escritor brasileiro o qualificam para outros voos na obra machadiana. O apreço às primeiras edições de livros e aos periódicos literários, além de demonstrar a bibliofilia levada a sério, levou Teixeira a se tornar um exímio organizador de edições de obras de nossa literatura e da literatura portuguesa. Criterioso no trabalho filológico, o crítico se tornaria responsável pelo preparo de algumas edições da obra de Machado, tais como *Dom Casmurro*, em 1988, e *Papéis avulsos*, em 2005.

De certa maneira, o livro *O altar & o trono* demarca todos esses territórios de preocupações e demonstra o intenso trabalho de pesquisa documental e a erudição pertinente, esta já conhecida de outros trabalhos. Resultado de sua tese de livre-docência defendida, em 2009, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São

Paulo, a obra em questão é fruto de pesquisas de longa data do crítico, com divulgações periódicas desde os anos 1990.

Se fosse possível sintetizar em frase curta a contribuição desse livro para nossa crítica literária, seria o caso de dizer que essa obra realiza uma espécie de materialização do autor Machado de Assis, em sua ligação com escritores, intelectuais e as formas discursivas em circulação em seu tempo. O enfoque adotado foi investigar a novela *O alienista*, publicada de forma seriada pelo escritor brasileiro entre outubro de 1881 e março de 1882, nas edições de *A Estação* e publicada em *Papéis avulsos*, no final do ano de 1882.

Torna-se pertinente perguntar: como *O altar & o trono* recompõe as muitas vozes presentes em *O alienista*?

Procurando identificar como essa novela constrói nexos entre a forma literária e a própria vida social, Ivan Teixeira cria linhas mestras para o seu trabalho investigativo, as quais podem ser assim delineadas: (1) o diálogo histórico contemplado em *O alienista*; (2) as fontes intertextuais dessa narrativa em relação aos discursos científicos de sua época, aos discursos retórico-políticos em circulação nos tempos de sua produção e difusão e aos trabalhos de autores de fora do país, a exemplo de Poe, Teofrasto, La Bruyère, Swift, entre outros; (3) o processo de consagração de Machado de Assis, que soube, estrategicamente, aliar de dentro do seu campo artístico e intelectual a feitura de narrativas muito bem elaboradas com formas de inserção, por meio de periódicos, dos seus trabalhos escritos em distintos gêneros textuais. Seria, nesse contexto, uma estratégia machadiana a preferência pelo "conto e pelo capítulo curto", num tipo de "adequação da arte ao espaço físico do jornal".

Distante de uma crítica, por assim dizer, mais idealista, cuja premissa básica é a universalidade indiscutível — senão genial — do escritor brasileiro no mais alto panteão literário, o exame proposto por Ivan Teixeira evidencia uma outra condição do célebre autor carioca: Machado de Assis, na escritura de seu *O alienista*, esteve intimamente ligado às condições de produção de um discurso ficcional dentro de um periódico jornalístico, de tal modo que o crítico aventou a hipótese de que, à mesma época, de elaboração e publicação dessa novela em *A Estação*, Machado possa ter sido editor literário desse jornal. Implícita a esta hipótese está uma ideia central no processo interpretativo de Teixeira, segundo a qual a novela seria também uma caricatura jornalística de sua época, representando um compromisso do escritor com o periódico em questão.

Dentro da fortuna crítica de *O Alienista*, o livro de Teixeira se distingue por

alguns aspectos em relação aos trabalhos já publicados sobre a obra. Embora o crítico reconheça a figuração da loucura, em sua chave de leitura humorística, e a ironização da autoridade e da centralização do poder como questões pertinentes numa possível leitura da novela, ele oferece ao leitor uma nova base interpretativa para *O alienista*, cuja síntese é assim descrita: "Assim, apoiado no motivo da loucura, o tema central da novela seria a disputa pelo poder no processo de formação da cidade, e não propriamente o exame de uma situação de força previamente estabelecida" (p. 19).

É o caso de se perguntar: que disputa representada é esta?

Partindo da hipótese de que exista uma forma alegórica plasmada em *O alienista*, para Ivan Teixeira essa novela machadiana "alude a discursos mais específicos e com mais nitidez na cultura de seu momento de circulação" (p. 20). É preciso esclarecer, por sua vez, que o crítico não, necessariamente, compreende, nem tampouco busca legitimar, que essa novela machadiana seja resultante tão só de uso esquemático e sumário do acontecimento histórico. Talvez seja mais do que isso. O ensaísmo de *O altar & o trono* julga não ser obra do acaso a publicação de *O alienista* em *A Estação*. De acordo com a poética cultural do seu tempo, a novela teria sido elaborada conforme diretriz presente no periódico. O princípio ordenativo do texto machadiano, com cortes precisos e com a opção por escritos de menor volume como o conto, seria também tributário da própria dinâmica do veículo.

No caso de *O alienista*, o crítico aponta que a resposta de base alegórica e humorística está desencadeada por três conjuntos de eventos marcantes no Segundo Reinado, a saber: (1) as disputas entre o Estado e a Igreja, cujo resultado se acompanha pelos desdobramentos da Questão Religiosa, ocorrida entre 1872 e 1875; (2) o estabelecimento sistemático da medicina psíquica no período, levando, em 1841, à criação do Hospício de Pedro Segundo; (3) as revoltas próprias do Período Regencial, quase sempre abafadas pelo poder centralizador do Império. A primeira dessas séries de eventos parece constituir o ponto mais original da abordagem contemplada em *O altar & o trono*, e será mais à frente objeto de nossa incursão mais específica.

Por ora, é preciso compreender melhor as bases metodológicas adotadas nessa obra. Inspirada nos estudos de Stephen Greenblatt, um dos principais nomes do *New Historicism* norte-americano, a locução *poética cultural* designa na obra de Ivan Teixeira o seu método interpretativo do texto literário. Essencialmente, essa forma de análise propalada pelo crítico está preocupada em delinear com rigor e critério as muitas camadas de significação presentes nos objetos culturais, sob a égide de dois aspectos principais: nas formas do discurso artístico, na maneira como estão configuradas por

processos de constante ressignificação e intercâmbio com a sociedade de onde emergem, e na forma da cultura — entendida como uma "estrutura geradora de sentido" — e o seu conjunto de signos. Não à toa, é nessa cultura, rica de textos, manifestações, movimentações e gêneros discursivos distintos, que

> [...] os objetos, os registros, as instituições e os códigos ultrapassam o valor de uso para atingir a condição de símbolo, de metáfora, de índice ou alegoria. Associa-se à constituição dos padrões, sistemas e linguagens. Nesse corpo de múltiplas representações, nada será unívoco e isolado, porque tudo resulta de operações de troca e mobilidade (p. 28).

Nesse horizonte de preocupações metodológicas, o estudo de poética cultural na leitura de *O alienista* tem a especificidade de inventariar e investigar as linhas de força presentes no debate em que a obra se insere. Para isso, foi imperativo que o crítico conferisse especial atenção às formas de estruturação da obra, atentando ainda para a relação da narrativa, em termos de intercâmbio e mobilidade, com outros textos participantes nas disputas de um campo cultural em ebulição. Se, para Ivan Teixeira, a literatura pode ser concebida "como intervenção artística em determinada controvérsia cultural", é porque o lugar da singularidade de um texto literário, para ele, está na compreensão da modulação geral de sua estrutura e na delimitação criteriosa das disputas específicas de que este texto é participante ativo na sociedade de seu tempo.

Sua visão, que em certa medida poderia, sob os auspícios dos escritos de Mikhail Bakhtin, ser considerada de base dialógica, centra o estudo do texto literário em sua relação com outros textos e outros discursos do seu tempo. O pressuposto é de que haveria, incondicionalmente, um universo de referências ligado ao texto, cabendo ao escritor a mediação e o trabalho não com fatos históricos, mas, sim, com o que o crítico chama de "poética dos fatos", reconhecida como as formas de representações de um amplo universo da história cultural de cada época.

A diretriz crítica presente em *O altar & o trono* retoma a novela de Machado de Assis para configurá-la em seu ambiente de circulação original, o jornal *A Estação*. Numa chave de leitura polêmica, Teixeira se contrapõe a dois críticos machadianos consagrados — Lúcia Miguel Pereira e Roberto Schwarz. Se para estes dois há uma "intrínseca superioridade" do célebre escritor brasileiro em relação aos demais escritores contemporâneos, restando a ele escrever para um público que pouco compreendia a real dimensão de sua literatura, para Ivan Teixeira, Machado estaria plenamente integrado ao seu público, inclusive o de periódico. Especificamente, no caso de *A Estação*,

o crítico aponta que as narrativas machadianas ali publicadas participariam significativamente do projeto editorial desse periódico. Veja-se sua constatação para *O alienista*:

> Se a configuração gráfica do jornal (figurinos coloridos, gravuras de arte, pórtico neoclássico da primeira página) pode ser interpretada como vitória de um conjunto conhecido de valores, *O alienista* propõe uma alternativa sarcástica contra a rigidez dessas mesmas certezas, sugerindo as nuanças da ironia e do humor (p. 65).

Não menos polêmica é a hipótese (já antes enunciada) levantada por Ivan Teixeira, cujos argumentos sustentam que Machado de Assis se tornara no jornal um editor da chamada "Parte Literária". O raciocínio que suporta essa hipótese está relacionado à aparição de textos específicos de Machado em *A Estação*, de modo que tal prática seria, necessariamente, evidência de um envolvimento que ultrapassava em larga escala a figuração de um simples colaborador. De alguma maneira, atrelada a essa ideia se encontra outra. A opção em *O alienista* em privilegiar a sátira menipeia estaria também ligada às formas de ajuste da narrativa a esse jornal. Conforme o crítico aponta, "tratava-se de fazer o texto parecer com o jornal, com o leitor e com o tempo de sua produção" (p. 141).

A composição de *O altar & o trono* faz também uma boa alternância nas discussões entre as fontes de diálogos com autores estrangeiros e autores nacionais. Da língua inglesa e da língua francesa, variadas são as assimilações realizadas por Machado de Assis, configurando um espectro de diálogos que se estende de La Bruyère a Edgar Allan Poe.

Todavia, uma fonte parece se destacar na interpretação do crítico. Refiro-me ao filósofo e retor grego Teofrasto e sua tradição do caráter. Salvo engano, Ivan Teixeira é o primeiro pesquisador a realizar um estudo mais sistemático sobre essa tradição na obra machadiana. Antes dele, Sônia Brayner, num prefácio à antologia *O conto de Machado de Assis* (1981), havia chamado a atenção para essa evidência.

Conforme as premissas desenvolvidas no estudo, o crítico não esteve preocupado com a demonstração de que Machado possa ter sido um leitor de Teofrasto, ainda que no acervo pessoal do escritor brasileiro, na Academia Brasileira de Letras (ABL), exista um exemplar de *Os caracteres*, em tradução do grego realizada por La Bruyère; mas em inventariar possíveis traços estilísticos e de uso da técnica literária advindos dessa tradição retórica. Machado de Assis, em sua obra, não explicita as referências a La Bruyère, tampouco a Teofrasto, fato que não invalida, para o crítico, a hipótese de

que a composição de todas as personagens em *O alienista* são formas delineadas a partir da tradição do *caráter*, pois para ele:

> [...] há evidência, em sua ficção, de que adota o processo compositivo do caráter. Resulta daí a convicção de que leu o autor grego na versão francesa de la Bruyère, sendo admissível supor também que se tenha familiarizado com a técnica do gênero em outros escritores, como Plutarco, Swift, Sterne ou Fielding — todos praticantes do caráter e citados nos escritos machadianos (p. 164).

Considero um dos pontos altos do livro de Ivan Teixeira o capítulo homônimo ao título da obra. É nele que o crítico formaliza, de modo mais agudo, sua singular interpretação sobre essa novela machadiana. Uma das passagens dessa interpretação gravita em torno da conhecida e histórica Questão Religiosa — a disputa entre o trono, representado por d. Pedro II, e o clero, cuja figura hierárquica de maior monta é o papa Pio IX. O ensaísta constata, antes de mais nada, a circulação de dois discursos, demarcadamente, contra o avanço da Igreja e do clero frente ao Estado e às instituições brasileiras do período. Se o primeiro desses discursos é considerado "sisudo, doutrinário e administrativo", o outro discurso é muito mais caricatural e, por assim dizer, mais satírico. Segundo o ponto de vista contundente de *O altar & o trono*, foi a esta última forma de discurso que Machado se filiou para a construção de *O alienista*, preferindo para tanto as nuanças irrepetíveis da caricatura a se instalar no valor mais doutrinário. A dimensão interpretativa lançada pelo ensaísta, além de contemplar um trabalho investigativo do *modus* construtivo do texto machadiano, busca trazer um olhar que perscrute a narrativa em seu ambiente original, com a produção seriada em periódico e a circulação num jornal com um público leitor da segunda metade do século XIX.

Nesse sentido, *O alienista*, incorporando o "discurso da caricatura anticlerical" do período em insinuações de todas as ordens, é considerado pelo crítico uma intervenção que apoia a renovação institucional em curso no país. Cabe uma passagem significativa desse ponto de vista:

> Especificando um pouco mais, estou convicto de que *O alienista* incorpora o pensamento ilustrado da década anterior, colocando-se a seu modo, contra a doutrina de Pio IX e, sobretudo, contra a intromissão da Igreja na organização política da cidade, o que se representa na novela pela ironia aos artifícios empregados pelo padre Lopes para controlar o recolhimento das pessoas à Casa Verde. Não se trata de defender a reclusão dos

> supostos loucos como solução ficcional para os impasses sociais da cidade ou para os desafios técnicos da ciência. Trata-se, ao contrário, de enfatizar que, na trama imaginária do texto, as reclusões de Bacamarte devem ser interpretadas como símbolos de atitudes regeneradoras em tempos de domínio da desrazão generalizada [...] (p. 298).

Por fim, convém ressaltar que o livro de Ivan Teixeira tem o mérito de aproximar, no campo da análise literária, dois aspectos: a pesquisa documental em diferentes arquivos, no Brasil e no exterior, e a interpretação literária com critério, rigor teórico e analítico e imaginação crítica. É preciso ainda apontar a pesquisa iconográfica integrada à obra. Sem que se constitua um efeito tão somente acessório à obra, as imagens no livro ganham caráter informativo e participam, significativamente, no jogo argumentativo do crítico.

Com *O altar & o trono*, Teixeira se firmou como um legítimo machadiano; não por acaso, foi aclamado na casa de Machado e obteve premiação da ABL. Trata-se de obra que, dentro da fortuna crítica do autor de *Dom Casmurro*, vem renovar as formas metodológicas no tratamento dos discursos mobilizados em narrativas machadianas. Enfim, uma resposta convincente, tal como nosso grande escritor merece.

Arlindo Rebechi Junior é professor no Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, atuando nos cursos de graduação e de pós-graduação. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Reedições de Nabuco por seus prefácios

Nabuco, Joaquim. *Essencial: Joaquim Nabuco***.** Organização e introdução de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 632 p.

______. *Minha formação***.** Apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora 34, 2012. 288 p.

______. *Joaquim Nabuco: correspondente internacional.* Organização de José Murilo de Carvalho, Leslie Bethell e Cícero Sandroni. Prefácios de José Murilo de Carvalho, Leslie Bethell, Cícero Sandroni e Adriana Mirel Clavijo. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: abl, 2013. (2 vol.)

Vencido o primeiro centenário da morte de Joaquim Nabuco, conviria averiguar qual o balanço possível de sua figura após a virada do milênio, quando sua obra volta a despertar interesse no público leitor sob nova perspectiva, já que os condicionamentos históricos atuais são muito diversos dos vivenciados pelo abolicionista. Devido ao caráter polígrafo do autor, esta apreciação se pauta pela exploração de suas reedições mais recentes no que se destaca dos respectivos textos introdutórios, quer sejam nomeados como introdução, apresentação ou qualquer outro título. Aqui todos estes textos serão considerados como prefácios, porquanto antecedem a reprodução das obras, ainda que como obras tomemos duas coletâneas organizadas postumamente — *Essencial: Joaquim Nabuco* e *Joaquim Nabuco: correspondente internacional* e um livro publicado sob o título *Minha formação*, embora também seja uma coleção de capítulos escritos e publicados esparsamente. A coincidência interessa na medida em que a leitura de Joaquim Nabuco tem sido alvo de abordagem mais política do que social e muito mais histórica do que literária. A apresentação do escritor, político e diplomata pelo crivo literário indicaria, pois, uma sinalização contrária a este movimento, uma vez que sua apreciação tende a uma perspectiva bem marcada, haja vista que cumpre considerar as circunstâncias históricas e sociais que animaram sua vida e sua escritura.

Para tanto, basta lembrar o papel crucial que Joaquim Nabuco exerceu por ocasião da fundação da Academia Brasileira de Letras (abl), da qual veio a ser o primeiro secretário, não por acaso, já que as quatro vezes anteriores que Machado de Assis tentara, com outros correligionários, foram fracassadas; a irradiação da ideia abolicionista no Brasil e no exterior teve sua colaboração nos jornais; sua atuação pública ora como político ora como diplomata também foi mediada por discursos, panfletos e ensaios que intervieram na ordem do dia e que se tornaram obras de referência, muito embora

seja com a pena de historiador e de memorialista que seus textos ganharam maior notoriedade. Seja por uma razão ou por outra, pelo fraseado tragado de sua memória ou pelo escrito que visava a interferir na vida social brasileira e que trazia consigo um forte cunho retórico, Joaquim Nabuco desenvolveu, praticou e forjou um estilo de escrita incomum no oitocentos brasileiro.

Por mais paradoxal que pareça, os predicados do orador, do escritor e do homem Joaquim Nabuco — fosse público ou privado — no mais das vezes depuseram contra sua imagem, a despeito de seu desempenho e dos resultados obtidos. Daí a estranheza de ele não ter se convertido em modelo retórico ou literário, o que se explica, em parte, pela sua adesão inconfidente à monarquia, mesmo depois de proclamada a república, e também pelo seu perfil cosmopolita, que não servia a discursos de afirmação nacional tal como os que tiveram grande voga na primeira metade do século XX e ainda ressoam entre nós. Talvez agora já tenhamos elementos e interesses suficientes para retomar sua produção e aferir seu poder de comunicação, para talvez a avaliarmos melhor e, quem sabe, tirarmos algum proveito seja de sua intervenção na política, na cultura ou na vida social brasileiras. Senão, vejamos: a começar seguindo a ordem de publicação dos três volumes publicados, o primeiro a ser considerado é o *Essencial: Joaquim Nabuco* — organizado e prefaciado por Evaldo Cabral de Mello — sob o selo da Companhia das Letras. Decerto este é o caso evidente da edição de homenagem, dos cem anos de sua morte, em 2010, visto que o historiador já tinha apresentado suas obras mais reconhecidas, *Um estadista do império*[1] *e Minha formação*,[2] quando foram publicadas pela Topbooks na década de 1990, e também havia sido o responsável pela criteriosa organização e anotação de seus *Diários*,[3] livro publicado no ano de 2006.

O prefaciador confessa que o critério de organização do volume seguiu o propósito de privilegiar no autor o seu perfil de abolicionista, de escritor político e de historiador, devido à interligação entre as áreas e também porque Joaquim Nabuco sobrevive principalmente devido à sua atuação de reformador social e político como

—

1. NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império*. 5. ed. Prefácio de Raymundo Faoro. Posfácio de Evaldo Cabral de Mello. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 2 vols.

2. Id. *Minha formação.* 13. ed. Prefácio de Evaldo Cabral de Mello. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. 256 p.

3. Id. *Diários*. 2. ed. Edição de texto, prefácio e notas de Evaldo Cabral de Mello. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006. 780 p.

também pela sua "faina historiográfica". Assim, tornaria explícito qual o interesse no escritor atualmente e a inter-relação das esferas de sua produção literária. Acontece que poucos são os seus leitores que confrontam e aferem os seus escritos entre si, seja *Minha formação* diante de *Um estadista do império* ou *O abolicionismo* diante de *A escravidão*. De maneira que a opção do organizador, perfeitamente legítima e ponderada, é a que ele mesmo produz e assume, sem simular qualquer imparcialidade nas suas escolhas ou essencialidade da obra, apesar da reivindicação do título: *Essencial*. Ao invés, a essência, no caso, se configuraria através do que se apresenta circunstancialmente com maior valor substancial, o que é bem adequado ao autor em foco.

Então o organizador do livro vai discriminando as circunstâncias de formulação de cada uma das obras enfeixadas naquele volume, partindo do capítulo "Massangana" do livro *Minha formação* e passando pelos capítulos de *O abolicionismo*, bem como por alguns discursos da *Campanha abolicionista no Recife*, para chegar aos opúsculos que só agora foram reeditados, a saber, "O erro do imperador" e "O eclipse do abolicionismo". A partir daí, o foco se volta para os escritos políticos e historiográficos, destacando trechos dos seguintes volumes: *Balmaceda*, *A intervenção estrangeira* e *Um estadista do império*. O curioso é que, a despeito da diferença dos assuntos narrados entre si, o prefaciador consegue ver suas articulações, a exemplo de quando diz: "é impossível repassar as páginas de *Balmaceda* abstraindo as preocupações do autor sobre o destino das instituições representativas no Brasil, na esteira do golpe militar de 1889 e da ditadura que se seguiu".[4] Se tal vínculo se dá pela circunstância da leitura confrontada do *Balmaceda* com *A intervenção estrangeira*, de igual modo acontece quando se coloca *Um estadista do império* como termo de comparação entre as obras, inclusive pela coincidência no tempo de concepção e execução de ambas. E encerra a coletânea com as conferências de Joaquim Nabuco como embaixador nos Estados Unidos, que, a princípio, também podem ser lidas como contrapartes dos seus demais escritos.

Conforme a ordem de publicação, em 2012 houve uma reedição de *Minha formação*, pela Editora 34, prefaciada pelo crítico literário Alfredo Bosi. Aliás, é bem simpática a apresentação de Joaquim Nabuco ali feita, não só por respeitar o percurso editorial da obra, inseri-la num contexto e numa tradição, e por dispor do universo de formação do homem Joaquim Nabuco, mas sobretudo por apresentá-lo nas circunstâncias de suas

4. MELLO, Evaldo Cabral de. "Introdução". In: NABUCO, Joaquim. *Essencial: Joaquim Nabuco.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 14.

contradições. Porém, não deixará de causar estranhamento que seu prefácio faça tanta remissão à tradição de pensamento germânica, que inicia com Nietzsche e Gadamer, passando por Dilthey para ecoar num Habermas, embora o próprio Nabuco nunca tenha sido lá muito afeito aos alemães nem tenha tido muito contato com eles em vida ou em pensamento, ao contrário dos ingleses e dos franceses.

A dificuldade de explicar a opção do crítico talvez se deva ao fato de que a leitura de Joaquim Nabuco tem sido ostensivamente orientada por vieses afins à literatura, mas que lhe são exteriores. E a pretexto de se conformar à sua fortuna crítica, o literato tenha se permitido abordar o horizonte de pensamento nabuquiano, acionando outras matrizes, mas sem nuançar o que há de estritamente literário nos textos de Joaquim Nabuco. Ora, quando se lança mão das formulações propostas pelo abolicionista para resolver problemas da nossa esfera política, esbarra-se basicamente no mesmo impasse: reputar àquele sujeito questões que não são de sua ambiência social e tentar depurar da particularidade de sua obra elementos que não se podem aplicar à coletividade do nosso tempo, inclusive porque ele mesmo não conseguiu convencer os seus contemporâneos da propriedade e da oportunidade de acatar suas reivindicações, excessivamente sinuosas. De igual modo, tampouco podemos lhe atribuir qualquer responsabilidade pela ordem estabelecida depois de deflagrada a abolição, que, ademais, não vingou nos seus termos e que já não fazem sentido noutra circunstância histórica. A particularidade histórica do caso não permite que a excelência do sujeito seja transferida para outra ocasião, por mais que queiramos e precisemos lhe conferir algum princípio de universalidade.

A obra de Joaquim Nabuco, por seu turno, permite uma visualização histórica, assim como suporta uma visada literária, desde que estendamos a compreensão da literatura para a narrativa histórica e aceitemos o valor simbólico de suas divagações subjetivas e reflexões, quer consideremos os aforismos constantes nos seus *Diários*, nos seus *Pensamentos soltos* ou no volume de *Minha formação*. De um modo ou de outro, a compreensão de história ou de literatura que venhamos depreender de sua escritura estará, necessariamente, animada por um estilo inconfundível, que, se não ficou entre nós como modalidade retórica adequada — haja vista que o modelo de Rui Barbosa foi o que vingou com mais força na tradição que se consolidou posteriormente —, é preciso reconhecer que sua voz e seu timbre marcaram época e fizeram história. Como seu desempenho na escrita está modulado por sua performance nos discursos públicos, é mais do que notória uma inflexão incomum no seu fraseado. A este respeito, espanta que nenhum de seus prefaciadores tenha detido uma nota sequer ao seu léxico, à

sua sintaxe, a seu estilo ou mesmo à tonalidade expressiva de sua prosa, como se não houvesse vínculo possível entre a dimensão simbólica de seus escritos e sua materialização linguística. Por outra, é como se a particularidade de sua escrita não dialogasse com a universalidade da representação que sua obra viesse a ter, conforme o interesse dos leitores. Ou então, o interesse dos leitores pudesse sobrepor-se à materialidade da obra, inclusive linguisticamente. Se assim for, talvez se explique o desinteresse pelas particularidades linguísticas da sua expressão, no que ela suporta de valor construtivo e representativo. Aliás, o valor representativo de sua obra sempre se dá por outras vias, alheias à da linguagem como objeto de reflexão, o que dá a entender que os elementos subjetivos do autor só pudessem ser depurados de seu perfil político ou social, mas nunca da representação simbólica que ele engendra nos interstícios dos seus discursos.

Passando à terceira obra escolhida, o livro *Joaquim Nabuco: correspondente internacional*, publicado pela Global em 2013, dispõe de dois volumes, três organizadores e quatro prefácios. Dos quatro prefácios, dois são voltados para a recepção e repercussão do jornalista Joaquim Nabuco na Inglaterra e no Uruguai. No primeiro país ele atuou como jornalista cuja colaboração era destinada àquele outro e ao Brasil. A cada um dos países estrangeiros foi devotada uma apreciação da produção jornalística nabuquiana em tamanho e perspectivas desiguais, sendo a britânica muito mais recheada de detalhes e interesses do que a uruguaia e, respectivamente, assinadas por Leslie Bethell e Adriana Mirel Clavijo. Antes disso, Leslie Bethell já havia organizado o volume *Joaquim Nabuco e os abolicionistas britânicos*[5] em parceria com José Murilo de Carvalho, que também é um dos organizadores e prefaciadores deste segundo volume. Do seu prefácio intitulado “Introdução geral” ao volume publicado em 2013, há um ponto de partida que atrapalha a percepção do autor, porque se pauta pela convicção de que ele não teria vocação, desejo ou vontade de ser jornalista, tal como anuncia já na primeira frase do seu texto: “Posto que sem vocação para o jornalismo, Joaquim Nabuco manteve relação estreita com a imprensa durante 25 anos de sua vida”.[6] Afora a reivindicação moral de que a vocação condiciona o trabalho, como se o trabalho feito com vistas imediatas à remuneração fosse algum tipo de demérito, seu próprio texto cita algumas falas do

---

5. NABUCO, Joaquim. *Joaquim Nabuco e os abolicionistas britânicos.* Organização e introdução Leslie Bethell e José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2008. 454 p.

6. CARVALHO, José Murilo de. “Introdução geral”. In: NABUCO, Joaquim. *Joaquim Nabuco: correspondente internacional.* Op. cit., v. 1, p. 13.

autor que contradizem a hipótese do prefaciador, a exemplo de quando Nabuco diz: "'se eu tivesse meios para isso, a minha única ambição seria fundar e dirigir no Brasil um jornal'", ou ainda, na mesma página, "'Eu sempre desejei também ter um jornal'".[7] Não deixa de ser curioso que o prefaciador cite expressamente falas do autor para contradizer o que ele mesmo diz. Como o restante de seu texto se fia por esta hipótese que circunstancialmente adquire um cheiro de verdade, não podemos ignorar que Joaquim Nabuco esteja ali presente, mas não em seu retrato, e sim em negativo. Por isso, dos quatro prefácios constantes no volume, vou me deter no de Cícero Sandroni, que também é um de seus organizadores, seja porque não focaliza a atuação de Nabuco no exterior, seja porque intenta apresentar um perfil ao público brasileiro, independente de sua vinculação a interesses imediatos ou ideias preconcebidas.

O texto "Joaquim Nabuco, correspondente estrangeiro de jornais brasileiros", assinado por Cícero Sandroni, já anuncia um recorte que considera o autor abordado na ambiência que lhe deu sustentação política e projeção pública. Seu início, formulado a partir de artigo de Múcio Leão, publicado na *Revista do Instituto* (IHGB) em 1949, quando já era membro da ABL, desenha um perfil de Nabuco que oscila entre o improviso e a reflexão duradoura, oferecendo como contraponto as condições atuais das nossas redações, para as quais o telefone e a internet se colocam como instrumentos de trabalho, inacessíveis à época do autor em foco. Apesar disso, considerando a modalidade de texto que escrevia para o jornal e o espaço da página que ocupava, aqueles seus escritos se aproximariam hoje — segundo o prefaciador — dos textos de colaboradores, nas páginas de opinião, que nem sempre são remunerados. Diante de tais circunstâncias, o prefaciador cogita a existência de um "estilo" Nabuco, seja pelo espaço que ocupava nos jornais ou pelo tipo de notícia e escrita que fazia circular, mediadas por fontes primárias e por notícias exclusivas.

Ora, o entendimento de estilo que se depreende daí é mais pautado pelo modo de produzir o texto em determinada circunstância, de acordo com a modalidade discursiva em vigor, do que pelas suas variações e especificidades expressivas. Cumpre assinalar que, a despeito da visada um tanto funcional, este é um dos poucos leitores do abolicionista que enxerga o autor inscrito no plano simbólico pela sua produção linguística concreta, materializada no contexto de sua produção. Seguindo a perspectiva,

---

7. NABUCO, Joaquim. Apud CARVALHO, José Murilo de. "Introdução geral". In: NABUCO, Joaquim. *Joaquim Nabuco: correspondente internacional.* Op. cit., v. 1, pp. 13-4.

Joaquim Nabuco aparece como produto do meio material e intelectual que usufruiu, sem fantasias ou exageros, mas a par de suas circunstâncias e de seus contemporâneos. A constatação curiosa é justamente a de que a personalidade extraordinária de Joaquim Nabuco estaria condicionada, conforme o escopo acionado, pelos tempos e espaços percorridos por ela, o que seria facilmente identificável em qualquer sujeito passa a ser também ao nosso autor oitocentista.

Éverton Barbosa Correia é professor da UFPB e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese *A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira*.

Do diário ao romance: ficcionalizando uma experiência-limite

Lima Barreto. *Diário do hospício e O Cemitério dos vivos*. Prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 352 p., 24 ils.

"Ler os livros de Lima Barreto é de alguma forma participar do drama do intelectual sitiado. Mais talvez do que isso, é um exercício de consciência histórica que conta com a vantagem, como poucas noutro escritor brasileiro, de um difícil testemunho: constatar como a vida, e nesta a opressão e o fracasso, se converte em literatura."[1]

Se a obra do escritor, particularmente a romanesca, é perpassada por um fio autobiográfico, o livro ora em tela pode ser considerado a expressão maior dessa característica e também da interpretação feita pelo crítico citado aqui, Antonio Arnoni Prado, nos anos 1970, período no qual os estudos sobre a obra de Lima Barreto começaram a ganhar espaço no âmbito universitário.

Em 25 de dezembro de 1919 Lima Barreto é internado pela segunda vez no Hospício Nacional de Alienados, onde permanecerá até 02 de fevereiro de 1920, e novamente ali chegou pelas mãos da polícia.[2] Em 04 de janeiro de 1920 começa a escrever o *Diário do hospício* , e uma de suas primeiras anotações é justamente sobre o poder que a nossa Primeira República conferia ao aparelho policial para decidir quem era meliante e quem era louco: "Não me incomodo muito com o Hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida".[3]

No dia 31 do referido mês, em entrevista para o jornal *A Folha*, adianta ao repórter que pretende escrever um livro sobre os hospitais de loucos: "leia *O cemitério dos vivos*. Nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e

1. PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise.* São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3.

2. A primeira internação ocorrera entre 18 de agosto e 13 de outubro de 1914.

3. BARRETO, Lima. *Diário do hospício e o Cemitério dos vivos.* Prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 352 p., 24 ils., p. 44. Todas as demais citações que aparecerão ao longo da resenha são da mesma edição.

as mais dolorosas que se passam dentro dessas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas". O primeiro capítulo de *O cemitério dos vivos* foi publicado em janeiro de 1921 na *Revista Souza Cruz* (número 49), sob o título *As origens* e com o autor ainda vivo, mas Lima Barreto não concluiu o romance, pois faleceu pouco mais de um ano depois, em novembro de 1922.

A primeira edição do *Diário do hospício/ O cemitério dos vivos* foi feita pela editora Mérito em 1953. Nela há uma breve nota introdutória de Francisco de Assis Barbosa, autor da importante biografia *A vida de Lima Barreto, 1881-1922* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1952; 9. ed., 2003). Apresenta o seguinte índice: *Diário*, *Diário do hospício* (apontamentos), *O cemitério dos vivos* (fragmentos) e *Inventário da Biblioteca* —, sendo a versão do *Diário do hospício* bastante reduzida.[4] Foi também nos anos 1950 que a editora Brasiliense, de propriedade do historiador paulista Caio Prado Júnior, adquiriu da família do escritor os direitos autorais de sua obra. E assim, sob a direção de Francisco de Assis Barbosa, Antônio Houaiss e Manoel Cavalcanti Proença, pela primeira vez foi publicada a obra completa de Lima Barreto, na qual o volume XV se intitula *O cemitério dos vivos* (Fragmentos) e traz o texto integral do romance inacabado. Antecedido pelo *Diário do hospício* (apontamentos), contém ainda o *Inventário* (Coleção Limana, nome que Lima Barreto deu à sua biblioteca), a entrevista para o jornal *A Folha* e cópias de três registros médicos, relativos ao caso clínico de Lima Barreto, nas duas vezes em que esteve internado no Hospício Nacional de Alienados.

Em 1988 a Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, através de sua Coleção Biblioteca Carioca, com organização de Ana Lúcia Machado de Oliveira, Diva Maria Dias Graciosa e Rosa Maria de Carvalho Gens, publicou uma edição do *Diário do hospício* e de *O cemitério dos vivos* que contém como anexo o conto "Como o homem chegou", escrito por Lima Barreto ao sair de sua primeira internação no hospício em 1914. Organizado por Bernardo de Mendonça, a Graphia Editorial publicou também em 1993 *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*, que reúne os chamados textos autobiográficos do romancista, e obviamente traz o *Diário do hospício.*

Com prefácio do crítico Fábio Lucas, a edição de *O cemitério dos vivos* publicada pela Planeta em 2004 tem a mesma estrutura da edição da Brasiliense, com o diferencial de novas notas, introduzidas pelo organizador Diogo de Hollanda, que fez também o cotejo do texto estabelecido por Francisco de Assis Barbosa com as anotações que

---

4. A informação me foi dada por Augusto Massi, pois não tive acesso à referida edição.

constituem o *Diário do hospício* e que estão na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Mas é com a edição conjunta, organizada por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, publicada em 2010 pela Cosac Naify, que o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos* retornam ao seu leito de origem. A edição, que não se pretende crítica, como assinalam seus organizadores, é ilustrada com fotos de época e teve o seu texto cotejado com os manuscritos originais e também com as melhores edições existentes. Sua qualidade é vista logo no prefácio, pois no ensaio "O cemitério dos vivos: testemunho e ficção"[5] o crítico Alfredo Bosi faz uma análise histórico-literária da obra, trazendo à tona temas que se expandem para além das intenções do próprio texto de Lima Barreto. Exemplifico com a leitura do trecho de *O cemitério dos vivos* no qual o escritor através do personagem Vicente Mascarenhas descreve o carro forte que o conduzira ao hospício. Bosi, ao nos remeter à discussão do binômio barbárie/ civilização, anota que esse conluio não é privilégio do Brasil, embora muitos se comprazam (e enfaticamente nesses dias que estamos vivendo) em afirmar o contrário. Escreveu o crítico:

> A denúncia veio da Europa e está presente, apesar das diferenças de horizonte político, em Swift, Schopenhauer, Burckhardt, em Engels, em Marx, em Dostoiévski, em Walter Benjamin, em Ortega y Gasset, em Simone Weil, em Brecht; é um dos tópicos mais ardidos da crítica da cultura que escapou aos horrores do nazismo, soube avaliar a tempo os do stalinismo, mas igualmente armou suas antenas para captar os signos da brutalidade, cinismo e eficiência técnica emitidos pela civilização de massas de tipo americano que prevaleceu no Ocidente a partir da Segunda Guerra. (p. 36).

Assinala também que, embora a literatura brasileira conte com inúmeros registros memorialísticos e autobiográficos, "são raras as obras que possam valer como testemunhos diretos e coerentes de um estado de opressão e humilhação. Este é o caso do *Diário do Hospício* de Lima Barreto" (p. 11).[6]

Alfredo Bosi diz se impressionar com o efeito da "serena lucidez que sai das páginas escritas em um asilo de alienados" (p. 11), cuja prosa de andamento moderado, linguagem

5. Segundo Augusto Massi em entrevista concedida na ocasião do lançamento da edição, foi a partir do ensaio de Alfredo Bosi que surgiu a ideia de reeditar o livro. Disponível em: <*http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10423* >

6. No original está com H.

transparente e aparentemente sem surpresas não implica prejuízos para a observação crítica, questionamentos e denúncias presentes em cada frase. Mas o leitor será surpreendido pela mudança de registro, ou seja, pelo momento em que o que parecia ser a simples transcrição do dia a dia de um interno em um hospício cede passo à ficção. Essa mudança se dá "no exato momento em que o depoente entra a escavar o passado e aprofundar a sua 'angústia de viver'". (p. 26). À matéria-prima do diário acrescentaram-se os recursos da invenção romanesca, pois há nas páginas de *O cemitério dos vivos* personagens e fatos que não fazem parte da história pessoal do escritor, como esposa e filho. A inventiva ficcional de um casamento frustrado parece ser, de acordo com o crítico, uma necessidade de Lima Barreto "transpor para a esfera do imaginário [...] o seu drama fundamental de saber-se capaz de uma alta produção literária ao mesmo tempo que era oprimido por um conjunto de condições sociais adversas" (p. 30). Bosi, leitor contumaz de Lima Barreto, lamenta: "A novela ficou inacabada. Foi pena, pois a substância autobiográfica (evidente nos episódios transpostos das páginas do diário) começava a resolver-se em prosa enxuta e pensada, só comparável às boas passagens dos romances do autor levados a termo" (p. 29).

A completar a qualidade do ensaio que originou a edição, temos a pesquisa levada a cabo pelos organizadores, que se traduziu em notas que contextualizam historicamente pessoas/personagens que de algum modo se relacionaram com o escritor, ilustram e explicam aspectos de sua vida e até mesmo suas escolhas. À guisa de exemplo cito a nota de número 20[7] de *O cemitério dos vivos*: ela indica o livro do qual Lima Barreto teria retirado a ideia para o título do seu romance; todas as outras edições também o citam, mas o que nenhuma trouxe é que o referido livro é ilustrado com imagens de um cemitério. A descoberta de que até então vinha se publicando incorretamente o nome de um livreiro, informação constante na nota número 62 do *Diário do hospício*, embora pareça a simples correção de um nome, dá outro caráter interpretativo ao gosto de Lima Barreto pela leitura de Júlio Verne. Escreve ele no *Diário:* "A minha literatura começou por Jules Verne, cuja obra li toda. Aos sábados, quando saía do internato, meu pai me dava uma obra dele, comprando no David Corazzi, na rua da Quitanda. Custavam mil-réis o volume, e os lia, no domingo todo, com afã e prazer inocente" (pp. 102-3). Ocorre que o livreiro até a presente edição era apresentado como Daniel Corazzi, o que impediu que soubéssemos quem ele foi de fato. Dono da importante Casa Editora David Corazzi em Lisboa e com filial no Rio de Janeiro, era reconhecido

---

7. *A China e os Chins: recordações de viagens*, de Henrique C. R. Lisboa (Montevidéu: A. Godel, 1888).

pela qualidade de suas edições ilustradas. Se pensarmos em Lima Barreto garoto, filho de um pai apenas remediado, que se esforçava para comprar para o filho toda a obra de Verne editada com tanto esmero, entendemos o seu prazer e alegria em ganhar tais livros e mesmo o gesto de mencionar o preço.

Outro aspecto importante e também ampliado nesta edição do *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos* diz respeito aos médicos e psiquiatras que atuavam no Hospício Nacional de Alienados. Lima Barreto deles desconfiava e desdenhava de suas capacidades, principalmente para entender a natureza humana. Ademais, alguns deles eram metidos a literatos, o que fazia aumentar a sua implicância. Os organizadores, através de notas, contextualizam historicamente esses médicos e desfazem equívocos seguidamente repetidos. E na primeira parte do apêndice existente no final do livro, "O hospício — segundo Lima Barreto", em duas das crônicas publicadas, o escritor cita nominalmente dois desses médicos, Humberto Gotuzzo e Juliano Moreira, de forma bastante amigável e afetuosa, o que matiza sua aversão aos alienistas.

A edição resgata ou apresenta, e isso a torna ainda mais interessante, o debate que houve em torno do Hospício Nacional de Alienados à época de sua reinauguração na República Velha. Na segunda parte do apêndice, "O hospício — segundo outros cronistas", as crônicas de Machado de Assis, Olavo Bilac e Raul Pompeia o revelam. Assim, o tema hospício/loucura deixa de ser um drama individual de Lima Barreto e é (re)colocado no seio da literatura brasileira do período.

Concluindo, penso que essa reedição do *Diário do hospício* e O *cemitério dos vivos* contribui para se avançar na compreensão do projeto literário de Lima Barreto, pois, ao acrescentar à publicação alguns de seus escritos relacionados às suas experiências de internações no hospício, os organizadores propiciam aos leitores/pesquisadores o conhecimento dos procedimentos literários que permitem entender melhor o processo criativo que culmina com *O cemitério dos vivos*. Imaginamos que essa leitura estimule os leitores/pesquisadores a procurarem em toda a obra de Lima Barreto as pistas do processo criativo que lhe permitiu transfundir a realidade em ficção sem trair a sua complexidade.

Maria Salete Magnoni é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e pós-doutoranda no Departamento de Teoria e História Literária do IEL/ Unicamp sobre a obra de Lima Barreto.

Inéditos de Simões Lopes Neto: *Artinha de leitura e Terra gaúcha*

Artinha de leitura. Organização de Luís Augusto Fischer. Caxias do Sul/RS: Belas Letras, 2013.194 p.
Terra gaúcha. Organização de Luís Augusto Fischer. Caxias do Sul/RS: Belas Letras, 2013. 275 p.

Escritores gaúchos estão definitivamente incluídos no atual cenário da literatura brasileira. Para citar um dado concreto e recente, os vencedores dos prêmios Jabuti, Portugal Telecom e São Paulo de Literatura em 2013 são, respectivamente, Luis Fernando Verissimo, Cíntia Moscovich (categoria contos) e Daniel Galera, três gaúchos de nascimento ou adoção (no caso de Galera, paulista residente em Porto Alegre). Pode parecer coincidência, mas quem estuda a formação da literatura do Rio Grande do Sul vê essa efervescência como o ponto de chegada de um processo que vem se moldando há tempo. Luís Augusto Fischer, em recente artigo para a *Folha de S.Paulo*,[1] defende motivos literários, históricos e geográficos que explicam a aparição simultânea de tantos gaúchos.

Literários: desde a metade do século XIX delineou-se no Rio Grande do Sul a base para a criação de um sistema literário, ou seja, autores produzindo obras regularmente e dedicados à criação de um mercado editorial, para usar um termo atual, que viabilizasse sua recepção pelo leitor. Esses escritores leem uns aos outros, absorvem influências e as modificam, de modo a configurar uma tradição que põe em funcionamento o sistema. Obviamente, seguem-se aqui as ideias de Antonio Candido. Históricos: uma tradição republicana, também fundada desde meados do XIX, que fortaleceu a escola e o acesso à literatura. Geográficos: a localização no extremo sul do Brasil, frio, em oposição ao clima tropical do centro, cercado por países hispânicos, alimentou no Rio Grande do Sul uma "utopia autonomista", nas palavras de Fischer, que somada àquela tradição republicana criou, em alguns casos, condenáveis comportamentos xenofóbicos, mas também precioso material literário.

1. FISCHER, Luís Augusto. "A invasão sulina". *Folha de S.Paulo*, 2. jun. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/06/1288350-a-invasao-sulina.shtml>. Acesso em: 4. jan. 2014.

A chave da formação desse sistema sulino é Simões Lopes Neto, embora ele não tenha encontrado em seu tempo o sistema maduro de hoje que possibilita a autores como Verissimo, Moscovich e Galera a publicação, leitura e premiação de seus livros quase simultaneamente ao momento em que os escrevem. No entanto, essa mesma maturidade faz com que autores de gerações precedentes sejam redescobertos e revalorizados, e é o que vem acontecendo com Simões Lopes Neto.

Em 2012 comemorou-se o centenário de publicação de *Contos gauchescos*. Na cidade natal do escritor, Pelotas, ocorreram conferências com especialistas na obra simoniana, entre eles Flávio Loureiro Chaves e Carlos Francisco Sica Diniz. Mas o ponto alto desse ano de efemérides foi a publicação da edição anotada de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*, pela L&PM editores. Com introdução, fixação do texto e notas do já citado Luís Augusto Fischer, a edição passa a ser a definitiva para qualquer leitor interessado na obra de Simões.

Em 2013 o escritor pelotense continuou em pauta, não só pelo centenário de seu outro grande livro — *Lendas do Sul* — mas principalmente pela publicação dos até então inéditos *Artinha de leitura* e *Terra gaúcha* pela editora Belas Letras. Foi novamente Luís Augusto Fischer o responsável pela vinda a público desses inéditos, depois de um incansável trabalho de negociação, decifração e análise. [2]

A *Artinha de leitura* é uma cartilha escolar redigida por Simões em 1907. Dividida em cinco partes que vão da apresentação de vogais, formação de sílabas e palavras até pequenos textos com ensinamentos morais e orientações didáticas ao professor, a cartilha é em vários aspectos inovadora. Primeiramente porque eram raríssimas as iniciativas do tipo em solo brasileiro; o material didático adotado nas escolas existentes (em 1920, tínhamos 65% de analfabetos na população com quinze anos ou mais) provinha, em sua maioria, de Portugal e ainda assim estava distante do livro de Simões. Mais que uma cartilha de alfabetização, *Artinha de leitura* é um projeto de formação de leitores, e isso fica muito claro nas duas últimas partes do livro: os contos morais e os conselhos ao professor. Notas como "o aprendiz lerá para si cada período, e depois em voz alta, com toda a correção explicará em seguida o que leu" (2013, p. 108) sugerem que a preocupação de Simões não é apenas com o treinamento de leitura, com a repetição de palavras e frases, e sim com a sua interpretação e expressão do entendimento do

---

2. Cf. LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2012. Id. *Artinha de leitura*. Caxias do Sul/RS: Belas Letras, 2013; Id. *Terra gaúcha*. Caxias do Sul/RS: Belas Letras, 2013.

aluno. As palavras dirigidas ao professor incentivam-no a adotar uma postura afetuosa e humanitária em relação ao aluno. Conselhos como "não ordene senão aquilo que pode ser executado" (2013, p. 142) ou "convém evitar uns tantos castigos" (2013, p. 144) vão na contramão da pedagogia da palmatória, tão característica ao período, e antecipam comportamentos que as correntes pedagógicas mais modernas darão como certos, na esteira dos ensinamentos de Paulo Freire.

Simões Lopes Neto pagou um preço alto por seu caráter inovador. Ele adotou na *Artinha* a reforma ortográfica que havia sido aprovada pela Academia Brasileira de Letras no mesmo ano de 1907, confiando que ela rapidamente entraria em vigor. No entanto, isso não aconteceu e a cartilha foi recusada pelos órgãos competentes justamente por não seguir a ortografia vigente. Com essa negativa, Simões desistiu da ideia e o livro foi engavetado. Não se sabe muito bem como, mas o documento rejeitado foi parar em um sebo, onde foi comprado na década de 1970 pela professora gaúcha Helga Piccolo que, sem saber de seu valor, o depositou em sua biblioteca e somente em 2008, quando separava alguns livros para doação, deu-se conta da preciosidade que tinha em mãos. Encaminhou-o, então, à Universidade Federal de Pelotas que, por sua vez, o alojou no Instituto Simões Lopes Neto, também na cidade de Pelotas. Esse parece ser o destino final do manuscrito que só agora é publicado em livro, cento e seis anos depois de sua concepção.

Percurso também labiríntico fez o outro manuscrito que agora vira livro, *Terra gaúcha*. A viúva de Simões Lopes Neto, Francisca Meireles Leite, recebe pelo correio, nos anos 1940, um pacote remetido do Rio de Janeiro, onde o escritor passou sua juventude. Nesse pacote estavam os dois cadernos que agora compõem *Terra gaúcha*. Os cadernos passaram pelas mãos de empenhados estudiosos da obra de Simões, principalmente Manoelito de Ornellas, que atestou a veracidade do manuscrito ainda na década de 1940 e tentou uma publicação através do governo do Rio Grande do Sul que, mais uma vez, disse não à obra de Simões.

Assim como a *Artinha*, *Terra gaúcha* permaneceu engavetado por mais de um século, já que ambos os livros provavelmente foram concebidos na mesma época. Integram uma série maior projetada por Simões, a Série Brasiliana, composta por quatro volumes (além de *Artinha de leitura* e *Terra gaúcha*, estariam *Eu, na escola* e *Hinos e Glórias do Brasil*, como o escritor deixou registrado na folha de rosto da cartilha). O texto sobre os hinos brasileiros não foi escrito — ou ainda não encontrado — e é possível que *Eu, na escola* tenha sido incorporado a *Terra gaúcha*, porque este está justamente dividido em *As férias, na estância* e *O estudo, no colégio*.

Terra gaúcha é um livro de leitura escolar, planejado para ser um passo adiante em relação à *Artinha* na formação de leitores. Trata-se de obra de ficção, narrada pelo menino Maio, de mais ou menos dez anos, que conta suas peripécias de férias na estância da família — o mundo rural — e seus aprendizados no colégio — o mundo urbano. E o encontro entre esses dois mundos é traço fundamental da narrativa e da biografia de Simões Lopes Neto.

No que se refere à vida do autor, nasceu, como já dissemos, em Pelotas, sul do Rio Grande do Sul, em 1865. À época, Pelotas era considerada uma das cidades mais cosmopolitas do estado, com direta ligação com Paris, para onde as famílias mais abastadas enviavam seus filhos para estudarem e se educarem nas maneiras refinadas. Ao mesmo tempo, essas famílias mantinham suas fortunas a partir do trabalho nas charqueadas, onde se executava o abate do gado e a distribuição da carne. Assim, um mesmo indivíduo convivia tranquilamente com a rudeza do mundo das charqueadas e a elegância dos espetáculos e bailes quase parisienses nos teatros e salões de Pelotas.

Filho de uma dessas famílias proprietárias, Simões frequentou a estância do avô, a nobreza urbana pelotense, a capital do Império brasileiro e essa mescla aparece em sua literatura. Na juventude escreve peças de teatro que serão encenadas no imponente Sete de Abril (em funcionamento desde 1831), ou seja, literatura com temática e para consumo urbano. Na maturidade (e com a ruína financeira da família, fruto do declínio das atividades nas charqueadas após a modernização trazida pelo século XX) vai dedicar-se ao tema gauchesco, à cultura popular rural que aparece em *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*, livros que o consagraram como escritor maior na literatura rio-grandense e brasileira.

Até 2013, essas eram as duas fases da obra de Simões Lopes Neto. Com a publicação desses dois inéditos, abre-se uma etapa intermediária, por assim dizer pedagógica, na narrativa do escritor. Nessa terceira fase, a cidade e o campo estão muito mais em diálogo, já que a Série Brasiliana é "dedicada às escolas urbanas e rurais" como Simões fez questão de deixar registrado na capa da *Artinha*. A estrutura de *Terra gaúcha* também indica essa conexão, toda ela mediada pelas impressões do menino Maio.

Na estância, Maio brinca com suas irmãs Araci e Ivoti (os nomes de origem indígena já demonstram interesse na formação mestiça do povo sul-rio-grandense), conhece o trato com o cavalo, o gado e a agricultura executados pelos agregados da família e pelo pai do narrador e, principalmente, ouve as histórias de siá Mariana, uma senhora (possivelmente mulata ou cabocla) que narra às crianças as lendas do Boi-tatá e do Negrinho do Pastoreio. Essa personagem — e não seria descabido interpretá-la

como uma prefiguração da tia Nastácia de Monteiro Lobato — representa a tradição oral, os causos e lendas formadores do imaginário rio-grandense que Simões Lopes Neto explorará com competência e beleza em sua obra madura (as duas lendas narradas por siá Mariana reaparecerão na obra de 1913, *Lendas do Sul*).

Em *O estudo, no colégio* Maio conhece seus colegas de classe, cada um deles oriundo de um estado brasileiro. Nesse ponto, fica mais claro o civismo que permeia toda a obra; a ideia original de Simões era que cada aluno apresentasse as datas cívicas de seus estados, no entanto, apenas são mencionados os eventos de Rio de Janeiro e Mato Grosso, já que o manuscrito está inacabado. Assim, há uma aparente contradição entre o título do livro, *Terra gaúcha*, e o conteúdo dessa segunda parte, notadamente brasileiro, acompanhando as tendências nacionalistas que tomavam o país no princípio do século XX (Coelho Neto e Olavo Bilac são nomes aderidos à tendência).

Figura determinante do colégio de Maio é o Mestrinho, professor e espécie de diretor. Ele segue à risca aquelas orientações que Simões dava aos professores em *Artinha de leitura*: de comportamento sempre moderado e gentil, faz a defesa do diferente (um aluno canhoto ridicularizado pelos colegas é protegido pelo Mestrinho) e condena a violência (pune um aluno que agride outro). Novamente, a pedagogia humanista que Simões Lopes Neto prega nesses dois livros o localiza na vanguarda de seu tempo.

Vale a pena destacar o acerto de Simões Lopes Neto na escolha de um narrador menino. Tentando conquistar leitores também meninos, a correspondência de faixa etária certamente seria fator de identificação imediata pelo leitor, caso o livro tivesse circulado na época em que foi escrito. É lamentável que a publicação tardia não recupere esse aspecto do texto, já que as crianças do século XXI são muito diferentes de Maio. Aliás, a criação certeira de narradores é um dos pontos altos da ficção de Simões; o êxito literário de *Contos gauchescos* deve-se muito à narração de Blau Nunes, um velho gaúcho que descreve sua saga, mesclada à história do Rio Grande do Sul, a um interlocutor externo ao mundo em que vive.

Enfim, a publicação de *Artinha de leitura* e *Terra gaúcha* inaugura uma nova vertente de estudos simonianos, voltados ao projeto pedagógico do autor. Além disso, a edição preparada por Luís Augusto Fischer e executada pela editora Belas Letras tem tudo para tornar-se objeto de colecionador. Em capa dura, com reprodução dos manuscritos e ensaios de pesquisadores envolvidos na recuperação e interpretação do material (os professores Pedro de Moraes Garcez e Beatriz Ana Loner para *Artinha*; Carlos Francisco Sica Diniz e Fausto José Leitão Domingues, para *Terra gaúcha*, além

do próprio Fischer), o projeto editorial é refinadíssimo, o que lhe rendeu, aliás, o prêmio Açorianos 2013, o mais importante do Rio Grande do Sul.

O conjunto *Artinha de leitura* e *Terra gaúcha* foi considerado o livro do ano em 2013 neste mesmo prêmio Açorianos. Obteve, portanto, o merecido reconhecimento no Rio Grande do Sul. Seria muito justo que, assim como Luis Fernando Veríssimo, Cíntia Moscovich e Daniel Galera, Simões Lopes Neto fosse cada vez mais lembrado e estudado no centro do país, já que é figura fundadora dessa linhagem de gaúchos que hoje saudamos orgulhosamente.

Karina de Castilhos Lucena é professora do Instituto de Letras da UFRGS.